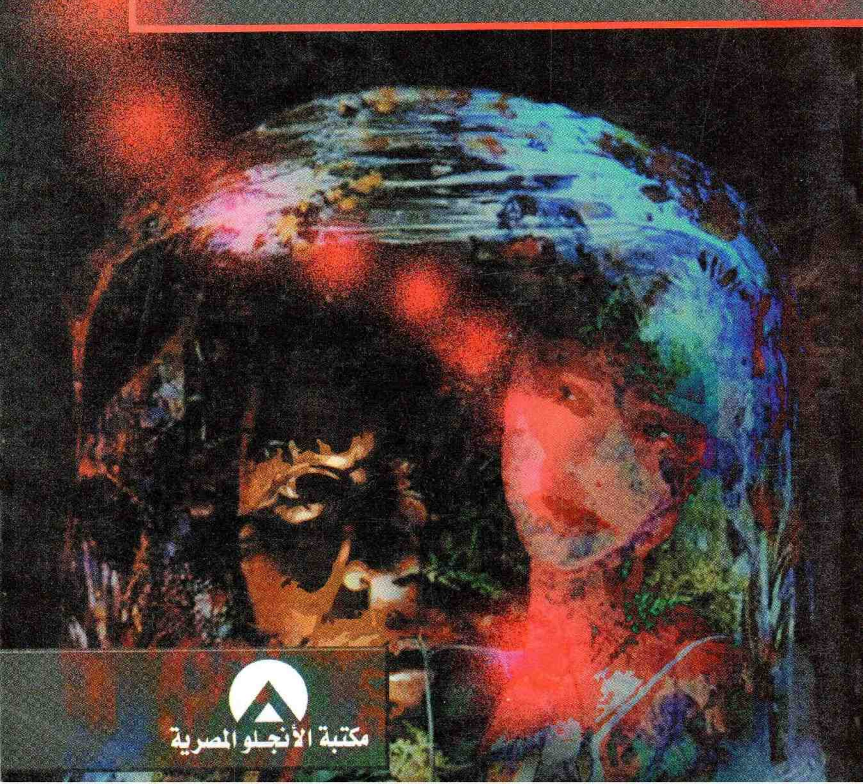
د. زينب عبد العزيز

لعبة الفن الحديث



مكتبة الأنجلو المصرية

لعبة الفن الحديث

بين الصهيونية - الماسونية وأمريكا

لعبة الفن الحديث

بين الصهيونية - الماسونية وأمريكا

دكتورة زينب عبدالعزيز

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

أسم الكتـــاب: لعبة الفن الحديث
بين الصهيونية - الماسونية وأمريكا
أسم المؤلف: د/ زينب عبد العزيز
أسم النـاشـر: مكتبة الانجلو المصرية
أسم الطـابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان
رقـم الايـداع: 16460 لسنة 2002
الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-1934-0

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلاً مِّمَّن دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنَّنِي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

صدق الله العظيم

فصّلت /٣٣

إهـــــداء

إلي من كان له عليّ فضل النشأة والتكوين ،

إلي من علمني بأمانة لا أنساها . . .

إلي أستاذي الفنان لطفي الطنبولي .

تمهيد

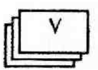
أمن ضرورة لهذا البحث ؟!

تعد المؤلفات الخاصة بالفن الحديث بالآلاف . وسواء أكانت هذه النصوص مكتوبة بأقلام النقاد أم بأقلام الأدباء والفنانين ، فإنها تمثل كماً ضخماً يجعل من العبث محاولة إضافة صفحات جديدة .

إلا أن الفن الحديث منذ بداية انتشاره يتخذ شكل ظاهرة لافتة للنظر ؛ ظاهرة واسعة المدى ، لم تعتر شتى المجالات الإبداعية الفنية فحسب ، وإنما أطاحت بكل القيم المستتبة ، مما ترك آثاره الواضحة على الحضارة الإنسانية فى إجمالها . أما فى مجال فن التصوير ، فقد كان التغيير أكثر عنفاً ، بمعنى أن المذاهب الحديثة قد أساءت استغلاله كحقل لا نهائى للتجارب التقنية . كما أن الفنانين قد تمادوا فى استخدام الحد المألوف لتلامس السخف والابتذال المهين - كما سوف نرى فيما بعد - فاتحين بذلك باب العشوائية إلى حد العته .

ومن جهة أخرى ، فإن المؤلفات التى تتناول الفن الحديث ، والتى يمكن تقسيمها إلى جزأين إجماليين من الآراء المؤيدة أو المعارضة ، تحتوى على معطيات متناثرة وعلى اتهامات أبعد ما تكون عن المجال الفنى أو الجمالى ؛ لاستخدامها ألفاظاً تبدو غريبة أو دخيلة على هذا الموضوع ؛ إذ إن تكرار كلمات مثل : البورصة ، والاستثمار ، والفن التشكيلى كقيمة متزايدة ، تستوقف القارئ فى مثل هذا المجال الفنى . فما الحال حينما تتسع دائرة هذه المفردات لتحتوى على كلمات مثل : الاحتكار ، العنصرية اليهودية ، الماسونية ، التدمير المتعمد للحضارات ؟! لاشك أنها تثير القدر نفسه من علامات الاستفهام .

والربط بين هذه المعطيات المتنوعة والبعيدة كل البعد عن الفن يبرر الإقدام على مثل هذا البحث . خاصة وهناك إحجام نحسه إذ لا نرى سوى الشذرات هنا وهناك ، وقلما وجدنا من يقدم على تناول هذه الجزئية أو تلك ، وفى كل الأحوال



لا توجد دراسة واحدة تلم شمل هذه الظواهر المتعددة برمتها ؛ مما يفسر تعدد المجالات المطروحة فى هذا البحث من جهة ، بقدر ما يفسر كثرة الاستشهادات التى سنستعين بها من جهة أخرى .

ومع ذلك ، فإن هذا البحث لا يزعم مطلقاً أنه قد أوفى الموضوع حقه ؛ فهو ليس محاولة لفهم وتفسير ظاهرة من أغرب وأخطر الظواهر التى اعترت هذا العصر ، مجرد محاولة لا تمثل – فى حقيقة الأمر – سوى دعوة لمزيد من الأبحاث الأكثر عمقاً والأكثر شمولاً .

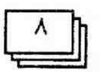
نظراً لتعدد المدارس والمذاهب والتيارات التى انبثقت وتفرعت وتشابكت فى التواءات لا نهاية لها منذ مطلع هذا القرن ، فإن مصطلح «الفن التجريدى» غير كاف للتعبير عنها ؛ لذلك آثرنا تعبير «الفن الحديث» الذى لم نستخدمه إلا لشموليته أكثر من غيره .

وتتلخص أطروحة هذا البحث فى الكشف عن «لعبة الفن الحديث» كأداة تدمير للحضارة والتراث ، تحركها المصالح الصهيونية الماسونية . ويتكون من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة .

يتناول الفصل الأول «نظرة تاريخية» للفن الحديث كأداة تدمير متعمدة وظاهرة انتشاره ، ثم عملية «تتجيره» أى تحويله إلى سلعة تجارية ؛ ثم دوره فى أهم البلدان وأهم مذاهبه .

ويتناول الفصل الثانى «جهاز الغش» ، أى مختلف العناصر المستخدمة فى هذه اللعبة التدميرية بدءاً بالفنان مروراً بجامعى التحف والتجار والبورصة والمستثمرين والاحتكار ، وصولاً للمافيا الصهيونية الماسونية أو الأيدى الخفية للعبة والإعلام ووسائل الاتصال بعامة . ثم نعرض لقضية جورج جازافا ، أستاذ القانون والفنان، أول من أقام دعوى قانونية ضد إحتيال الفن الحديث ومحتكريه . ثم محاولات البحث عن جذور لهذا الفن الذى لم يتورع عن إستخدام الكنيسة .

أما الفصل الثالث «التدمير بالمطرقة» فيتناول أساليب التدمير التى حاولت أن تتلفع بالفلسفة وبخاصة عند نيتشه . ثم اليهودية الماسونية فى ألمانيا الهتلرية



وفرنسا ؛ والمافيا اليهودية الماسونية ودور أمريكا ومؤسساتها كمعقل لليهود ومحرك للعبة الفن الحديث .

وأخيراً ، هذه وثيقتى لك أيها القارئ ولتاريخ الفن لنعرف ونكشف ونحاول أن نلقى الضوء على هذه اللعبة وصناعها ؛ إنقاذاً لقيمة الجمال والحضارة وإيقاظاً لوعى لا يغيب .

زينب عبد العزيز

مقدمة الطبعة الثانية

لقد كتبت هذا النص بالفرنسية عام ١٩٨٤ كواحد من الأبحاث العلمية الخمس التى حصلت بها على درجة «أستاذ» فى الحضارة وتاريخ الفن من قسم فرنسى بكلية الدراسات الإنسانية بجامعة الأزهر .. ثم رأيت أنه من واجبى كواحدة من العاملين فى مجال الثقافة والفن ، أن أترجمه إلى اللغة العربية - وهو ماقمت به فى نفس ذلك العام - لأهمية القضايا المتضافرة التى تمثل خلفيات لعبة الفن الحديث بين الصهيونية-الماسونية وأمريكا ، كنوع من دق ناقوس الخطر ولفت الأنظار إلى ماترمى اليه هذه العبثيات التى تفرض على المجتمع الدولى بالحاح غريب ، وكتوضيح للرسالة التدميرية التى تحملها فى طياتها ، علّ الأجيال التى انساقت فى لعبتها تدرك حقيقة أبعادها ، وكتحذير للأجيال الصاعدة علّها تقوى على الرفض والصمود وعلى التمسك بالجذور .. فالعلم أمانة ، وجزء من هذه الأمانة تبليغ الرسالة ...

وقد ظهرت الطبعة الأولى عام ١٩٩٠ ، بعد محاولات متعددة لنشر هذا البحث . واليوم ، تقوم مكتبة الأنجلو مشكورة بإصدار الطبعة الثانية لهذا الكتاب الذى اعتبره أحد النقاد عند صدوره سنة ١٩٩٠ «أنه أهم كتاب صدر فى المكتبة العربية فى الخمسين سنة الماضية» .. وفيما بين تاريخى اصداره ، ١٩٩٠ و٢٠٠٢ ، توالت الأحداث ...

توالت الأحداث السياسية والاقتصادية والعسكرية والفنية الفكرية الإنحلالية بما يؤكد كل ما ورد من حقائق وقضايا مطروحة فى هذا البحث ، وأهمها أن الفن الحديث، بكل عبثياته المعاشة ، يمثل أداة تدمير متعمدة لاقتلاع الحضارة والتراث والثقافة الخاصة بكل بلد، كجزء لايتجزأ من مخطط العولمة وعملية فرض النمط الواحد والتبعية الإجبارية وكل ماتحركه المصالح الصهيونية-الماسونية والدور الغاشم الذى تقوم به السياسة الأمريكية ومؤسساتها فى محاولتها المستميتة لا لتتجير الفن فحسب، وانما لتتجير العالم برمته ولإخضاعه لسيطرتها العمياء الأنانية ولأنماطها الممسوخة الماجنة ..

وان اتخذنا مجال الفن الحديث كحقل للتجارب التقنية والتمادى فى استخدام المواد التى تخطت مستوى السخف والابتذال المهين ، بل والذى وصل فى قحته ولا إنسانيته إلى حد الاستعانة بالمراحيض ومايتم بها من إفراغ ، أو إلى نبش القبور وهتك حرمة الموتى بعرض أجزاء من جثثها كأعمال «فنية إبداعية» تحصد الجوائز، فذلك لا يعنى أن كل هذا الابتذال وتلك العشوائيات قاصرة على المجال الفنى وحده ، وإنما هى قد امتدت إلى كافة المجالات الفنية والثقافية والفكرية الأخرى فى محاولة محمومة لفرضها .. وذلك ماراحت تؤكده أيضا الكاتبة الإنجليزية فرانسيس ستونر سوندرز فى كتابها الذى صدر عام ٢٠٠٠ بعنوان «الحرب الباردة الثقافية» والذى ظهرت ترجمته بالعربية هذا العام (٢٠٠٢) ضمن مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة فى مجال الترجمة .

ولا أجد مايضاف إلى هذا البحث فى طبعته الثانية سوى التأكيد والتكرار على ضرورة فهم وادراك مايحاك لنا وللعالم أجمع ، وضرورة التصدى لهذا التيار الكاسح الذى لم يعد بحاجة إلى دليل على مايفرضه من ضياع، وضرورة الحفاظ على هويتنا وعلى أصولنا الأخلاقية والحضارية والفنية المتميزة ، الممتدة عبر التاريخ .. فقد خرج مشعل الحضارة إلى العالم من هنا ، من مصر الأصيلة العراقة، وعار علينا أن نتحول إلى مجرد أتباع .. أتباع منصاعون بكل مهانة لما يفرض عليهم ، ولو بكل المغريات أو الضغوط ..

د. زينب عبدالعزيز

٢٠٠٢/٧

مقـــــدمة

رغم هذا الكم الهائل من المؤلفات حول الفن الحديث ، فلم يكن الناقد الفنى جان كلير Jean Clair مغالياً حينما قال عام 1983 : «إن قصة تاريخ الفن الحديث لم تكتب بعد» (٢٦)(*) وما أكثر عدد النقاد الذين عبّروا عن هذه الملاحظة نفسها ، نذكر منهم على سبيل المثال ، جان لوذ Jean Laude ، إذ كتب قبل ذلك بعامين قـائلاً : «إن تاريخ ومـاقـبل تاريخ التـجـريديات لم يكتب بعد . إنـها من أغـرب القصص وأكثرها نفعاً . ومن الغريب أنها لم تكتب بعد بشكل حاسم دقيق» . (٧٦) .

ولاشك فى أنها قصة من أغرب القصص وأكثرها نفعاً ، فلا يمكن لأحد أن يتصور ذلك الكم الهائل من التحايل والألاعيب المختبئة بمهارة خلف ذلك المظهر الدعائى البراق للفن الحديث .

إن تنوع وتعدد الظواهر التى تزاحمت خلال ثلاثة أرباع القرن العشرين تبدو وكأنها تضع حائلاً أمام أى محاولة لاستكشاف الوحدة التى تلم شمل هذه الظواهر ؛ لذلك تبـدو مـحـاولة الربط بين هذا التـدفق الغـريب من النظريات والمدارس والمذاهب والحركات الفنية شبه مستحيلة حقاً . إلا أن المعنى الذى يكمن خلفها يحتم ضرورة محاولة المزيد من الفهم ..

ولما كانت الدراسة الحاسمة الدقيقة لهذه التجريديات لم تكتب بعد ، فإن هذا البحث لايتناولها كمجرد كتابة لتاريخ الفن الحديث ، وإنما يتناولها باعتبارها «ظاهرة» بالنسبة للحضارة الإنسانية وللمجتمع المعاصر ؛ ذلك لأن تطوره اتخذ بالفعل شكل ظاهرة تضافر فيها عديد من التيارات الفكرية والاجتماعية ، ظاهرة شديدة الارتباط بالقطبين الأساسيين المحركين للمجتمع ككل ، وهما : الاقتصاد والسياسة .

(*) الأرقام تشير إلي رقم المرجع في كشف المراجع ص ١٣

ودون الدخول فى استطراد لاضرورة له ، فمن المسلم به – فى يومنا هذا – أن الاقتصاد والسياسة يسيطران على الاتجاهات الأيديولوجية للمجتمع . إلا أن فعاليتهما وتواجدهما قد يحتلان مكانة مستترة أو تالية بالنسبة لعوامل أخرى تحتل الصدارة أحياناً ؛ مما قد يعرقل المبررات المباشرة أو الواضحة لظواهر بعينها .

وهكذا يمكننا أن نرى بوضوح كيف أن تداخل العوامل الاقتصادية ودور رأس المال مع العوامل الفنية قد أصبح من المعطيات المسلم بها فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وإن كانت مستترة بعض الشىء فى بلدان أخرى مثل فرنسا . وهاهى الدراسات الخاصة بسوق الفن الحديث تثبت الكيان الاقتصادى لهذا الفن بشكل قاطع ، فما أكثر العناصر التى تؤكد هذه الحقيقة من قبيل التعامل مع اللوحات كوسيلة استثمار ، أو كقيمة بعينها للمضاربة فى البورصة ، أو كقيمة إيداع بلغة البنوك والتعاملات المالية ، أو حتى كأعمال دعائية ... إلخ .

وهذه الصلة الاقتصادية ليست وليدة اليوم ، إلا أنها لم تتسع أبداً بهذا الشكل، ولم تتخذ أبداً هذه الحدة مثلما حدث فى النصف الثانى من القرن العشرين، فى تلك الفترة التى تعدى فيها تداخل الفن والمال ليخرج من دائرة الفنانين والتجار ، ليتوغل فى كيان المجتمع ، ويمس قطاعات كبيرة من الجماهير. وهنا يتخذ تعبير ريموند مولان Raymonde Moulin كل أبعاده : «حينما تسوء أحوال البورصة ، تسوء الأحوال الفنية . إنها حقيقة يقرها تجار الفن ومقتنو اللوحات» (٩١) .

لذلك فإن كلمة «لعبة» المستخدمة فى هذا البحث منذ عنوانه ليست كلمة جزافية تلقى على عواهنها ، وإنما تم اختيارها بكل ماتحمله الكلمة من معانٍ متعددة ؛ إذ إنها تكشف ذلك التدخل المرتب مسبقاً لمحركى الفن الحديث ، بقدر ماتعبر عن التلاعب بالطموحات الإنسانية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى تحركها تلك الأيادى المريبة ، ومن ثم فإنها تعبر من جهة أخرى عن تلك السيطرة الخفية المحركة للسوق الفنية والمتحكمة فى كل أبعادها .

من هنا كانت ضرورة تحديد وجهة نظر هذه الدراسة ، ومحاولة فهم دور الفن الحديث فى المجتمع ؛ لأن الدور الاجتماعى لهذا الإنتاج المعاصر يحمل

بلا شك قيم ومفاهيم الطبقة المسيطرة عليه والمتحكمة فيه ، بعبارة أخرى إنه يحمل قيم ومفاهيم قادة هذا الاحتكار .

ولعل تعبير «احتكار» يبدو أقل إزعاجاً حينما ندرك كيف كان الفن الحديث بمثابة ظاهرة ضرورية لضبط خط سير وتنظيم المشاعر الانفعالية والثقافية للمجتمعات التى أنتجته ؛ إذ أصبح هذا الفن مجرد «أداة تنظيم» تخدم الأغراض السياسية والأيديولوجية وهو أمر ليس غريباً ، ففى كل الأزمنة والعصور ، كان الفن يقوم بدور ما فى المجتمع ، كما كانت له دائماً صلة ما بالسلطة الحاكمة (مؤيداً أو معارضاً) ، سواء أكانت هذه السلطة دينية أم عسكرية أم مدنية .

وأياً كان نظام الحكم ، فالفن يقع دائماً تحت سيطرته ويتأثر بتياراته واتجاهاته ، بل وقد يتخذ أداة من الأدوات الدعائية اللازمة له للتحاور مع الجمهور أو للسيطرة عليه . ولم يكف الفن – على مر التاريخ – عن القيام بدور فعال أو محدد فى المجتمع ، حتى حينما أصبح سلاحاً فى صالح الشعوب ولخدمة حرياتها.

ولعل المرء يتساءل لماذا الفن ؟ ولماذا فن التصوير بالتحديد ؟ ذلك لأن الفنون تعد وسيلة من وسائل الاتصال الإنسانى . ويتميز فن التصوير باعتباره أكثر المجالات الفنية مباشرة فى الحوار وفى سرعة توصيل مضمونه . كما أنه الفن الوحيد الذى يتخطى عنصر الزمن : بمعنى أن نظرة واحدة تكفى ليلتقط المتفرج مضمون الرسالة التى تحتوى عليها اللوحة ، على عكس بقية الفنون التى يحتاج فيها المتلقى إلى زمن ما ليقرأها أو ليشاهدها حتى نهايتها ليدرك المضمون الذى يود المؤلف التعبير عنه . ومن هنا كان ذلك القول الشائع عبر التاريخ : «إن فن التصوير كان دائماً سبّاقاً على الثورات الاجتماعية» .

* * *

يعد الفن واحداً من أشكال الكيان الاجتماعى؛ فهو يتضمن التعبير عن المشاعر والتطلعات والتأملات الخاصة بالواقع الحضارى والإنسانى لجماعة ما ، فى فترة زمنية ما ؛ لذا لابد لمن يتعرض لتاريخ الفن من أن يتوغل حتى جذور

التجربة الفنية ويربط بين مظاهرها التاريخية من ناحية ، والأساليب الإساسية للتطور الإجتماعى من ناحية أخرى ، فالفن تعبير عن الوجود الإنسانى الإجتماعى ، إنه تعبير أيديولوجى عن الأشكال المتغيرة بين الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع المحيط به . ومن هنا كانت أهمية دراسة وتحليل الجماعة الإجتماعية التى ينتمى إليها .

ولما كان الواقع الاجتماعى تحدده معداته التقنية وموارده الإنتاجية والأساليب التى يستخدم بها الأفراد هذه التقنيات فى وسائل الإنتاج ، فلا يمكن القول بأن الفن ليس إلا مجرد انعكاس للواقع ، وإنما هو عامل تغيير جذرى يساهم فى تطوير وتبديل هذا الواقع ؛ إذ ينعكس مباشرة على كل المتغيرات التى تتدخل فى العناصر الأساسية للوجود ، ويكشف مباشرة عن التناقض الناجم عن الظروف الجديدة للحياة ، وعن أشكالها السابقة ؛ مما يضفى على الفن تلك السمة التى تجعله من أشد عناصر قوى التقدم أو قوى التغير بعامة .

وانطلاقاً من هذا المفهوم ، فإن قضية المضمون فى الفن تزداد اتساعاً ، حيث إنها تمثل التعبير الانفعالى والثقافى لجماعة اجتماعية ما حيال الظروف المادية لوجودها ؛ لذلك فإن استبعاد الشكل عن المضمون أو انتزاعه من أساس واقعه الاجتماعى ، لا ينجم عنه غير عمل عقيم ؛ لأن إلغاء المضمون يجعل من الفن عملاً مجرداً من الحياة ومحكوماً عليه بالفناء . أو على حد قول جان إيلولJean Ellul : «استبعاد المضمون من الفن هو فى الواقع استبعاد حقيقة «لماذا عاش الإنسان ؟» ، إنه يعنى إلغاء الوجود الإنسانى» .

وبما أن الشكل بمثابة اللغة التى يصاغ بها حوار المضمون، فلابد له من متابعة كل متغيرات ذلك المضمون الذى يعبر عنه ؛ فالشكل والمضمون هما فى الواقع قطبان لوحدة واحدة ولا يمكن فصلهما ، كالروح والجسد بالنسبة للإنسان . إذ إن فصل أحدهما عن الآخر يؤدى إلى عنصرين مختلفين، غير ذلك الكائن النابض بالحياة . إن وحدة الشكل والمضمون؛ لهى ضرورة حيوية لابد منها لتمتد جذور العمل الفنى إلى أعماق الواقع الاجتماعى وتعبر عنه .

وإلغاء المضمون بذلك العمد فى الفن الحديث يؤدى به بلا شك إلى مجرد حقل تجارب جرياً وراء اختلاق بدع جديدة من الأشكال الزخرفية ؛ فإلغاء المضمون أو هدمه يؤدى حتماً إلى إلغاء أو هدم الشكل دون تحقيق أى إضافة ، والأمثلة على ذلك لا حصر لها . ولقد تم فصل الشكل عن المضمون فى الفن الحديث عمداً ومع سبق الإصرار بغية تحقيق مخطط تدميرى بعينه كما سيتضح فيما بعد .

منذ مطلع هذا القرن ، يبدو وكأن هناك نوعاً من التكرار ، أو من الإصرار الدءوب لفرض الأنماط نفسها ووسائل التعبير نفسها؛ مما يدل على أن المقصود ليس التقدم أو التجديد الخاص بكل فنان أو بكل بلد ، وإنما المقصود هو فرض مجموعة من التصرفات المتكررة المتطابقة وكأنها طبعات من الكربون . فعلى حد قول جان كلير : «بعد خمسين عاماً نرى بن Ben يقلد بيكابيا Picabia ، وشوفر Schoffer يقلد موهولى ناجى Moholy Nagy ، وريمان Ryman يقلد مالفيتش Malevitch ، وبويس Beuys يقلد شفيترز Schwitters – ولا أتحدث هنا عن عديد من الفنانين الثانويين . إن هذا الفن الذى زعموا أنه فن الجديد دوماً ليس فى الواقع غير فن التكرار والتقليد ؛ لذلك ينجم عنه اليوم ذلك الشعور بالملل»[٢٦] .

وفى الواقع ، إنه ليس بملل قد يدفع إلى اليأس فحسب ، لكنه ملل يكشف عن إدعاءات مروعة ، أو كما يقول روبير ريه Robert Rey : «إن الفن التجريدى يفتح الطريق لكل الألاعيب التقنية ولكل إمكانات الاستسهال والزعم والعجز ، وكلها أصبحت من علامات أو من مزاعم العبقرية التى يفرضونها»[١١٩] .

إن هذه الظاهرة المنتشرة خاصة منذ الحرب العالمية الثانية قد أدت إلى تحويلات جذرية فى المجال الفنى ؛ فلقد أدت تلك اللامعقوليات إلى تدفق سيل من الإتجاهات الغريبة المبتذلة . ولا أدل على مدى التخبط فى محاولات الهدم الفنى من ذلك التتابع الغريب لأسماء أكثر غرابة . ومن يحاول فهم هذا التداخل الشديد التعقيد لمسميات الفن الحديث ، سيلحظ تلك الرغبة الجامحة فى التدمير ، وذلك الطموح إلى لفت الأنظار ، اعتماداً على التحذلق والتزييف .

ونذكر منها على سبيل المثال : ضد الطبيعة Antinaturalism ، الشراسية Brutalisme ، البقعية أو الطرطشية Tachisme ، الميكا إستتزم أو الجمالية الآلية Meca Esthétisme .. دون إغفال عديد من الصفات التى يحددون بها معالم لأوصاف الفن ، وذلك مثل : الفن الفطرى Art Naïf ، والفن البدائى Art Primitif ، والفن العيانى Art concret ، والفن الخام Art brut ، الفن اللاشكلى Art informel ، والفن الكهربائى Art kinétique ، والفن المتدمر ذاتياً Art Auto Destructif إلخ.

إن القائمة الكاملة لمسميات هذا السيل الفوار الشبيه بالفقاعات للمذاهب العابرة التى داهمت هذا العصر لتصيب قارئها بالغثيان .. ويكفى القول بأن عدد الكلمات المختلفة لوصف المذاهب التى اعترت القرن العشرين قد فاقت المائة والخمسين ! مما يضع يدنا على «جدية» هذه الاختراعات وخاصة «جدية مخترعيها» !

إن هذه التسميات المختلفة تنم عادة عن عمليات تزييف واسعة للواقع وللكلمات والأفكار والأساليب لإخفاء اللعبة المستترة التى كانت تتم خفية ، حتى عن معظم الذين ساهموا فيها أو انساقوا إليها بحسن نية .

ولم تتوقف اللعبة شكلاً عند حد اختلاق التسميات فحسب ، وإنما امتدت أيضاً إلى الوسائل والمواد المستخدمة ؛ فبخلاف الأشياء البالية اختار بعض هؤلاء الفنانين مادة الجالاليث Galalithe ، أو النيوليث Neolithe ، والزجاج الصناعى Plexiglas ، والمينا émail ، وألوان الصمغ Caséine أو الفينيل Vinyle ، والرودويد Rhodoid ، بزعم الوصول إلى نتائج ضوئية أكثر شفافية . بينما آثر البعض الآخر – ولعلهم أكثر تقدماً – إدخال مواد أخرى كالقطران والرمل والزلط والتراب والجبس والأسمنت والرماد ونشارة الخشب ، أو بعض المواد السائلة أيا كانت ، أو الخشب المحروق والصفيح والحديد والجوت ، وما على شاكلتها من مواد، تحت زعم خلق لوحات عقلانية، اعتماداً على عناصر دارجة تعكس الواقع!!!

ولم يكن للمزايدة فى لعبة التسابق على استخدام السخف أى حدود ، بما أن بعض الفنانين قد لجأ إلى أحط المواد شأناً لمجرد التعبير ، تضامناً مع ما أطلقوا عليه مذهب «مضاد فن التصوير» Antipeinture . ومن هنا نشأ فن القمامة Art de la poubelle ، واستخدام النفايات والمواد المتعفنة والمأكولات الصناعية ، وتوج هذا الابتذال المهين بتمثال مصنوع من البراز الآدمى المجفف تحت عنوان «تكوين» !!

وفى خضم هذه الفوضى العشوائية استعان بعض الفنانين بالإمكانات الكهربائية والإلكترونية والعقل الآلى وشتى إمكانات الضوء الصناعى الناجمة عن الوسائل المثارة صناعياً . فى حين لجأ البعض الآخر إلى مجال الزخرفة الهندسية أو الاستخدامات المجازية لتعبير «كل شىء إذاً مباح» ، مستعينين بشتى الأشكال التجريدية الناجمة عن مجالات التصوير العلمى واستكشافاته كالميكروجراف الإلكترونى ، وصور المسح الجوى ، والرفع الجغرافى أو الفلكى ، وصور الميكروسكوب الطبى !! ، كله فى نهاية المطاف «تجريد» ، وإن استمد كيانه من واقع مرفوض بالنسبة لهم ، ويا لها من لعبة .

وها هو «جان كلير» يرى فيما يتعلق بفوضى التجديد والابتكار : «إن آخر ممثلى الفن الحديث يضاعفون تنويعات اللامرئى إلى ما لا نهاية . ولكى يخفوا افتقارهم إلى الابتكار الإبداعى ، فإن كلمات الإطراء تتضخم بنسبة عكسية . فكلما كان العمل الفنى هزيلاً ، كانت كلمات تقديمه للجمهور أكثر تحذلقاً .. فكم كانت مجرد كسْرة فى النسيج ، أو خط واحد ، أو نقطة واحدة فحسب على سطح اللوحة ، سبباً لسيل لا نهائى من الثناء ، المستخدمة فيه شتى المصطلحات الإنسانية ... إن هذه التصاوير الهزيلة تمثل - بلا أدنى شك - أحط ما أنتجه الإنسان منذ العصر الفيكتورى» (٢٦) .

وهنا أيضاً فإن قائمة المسميات تمتد بشكل مؤسف للمجالات المتعددة .. فمن محاولة الرسم «بالمسطرين» إلى تغطية الفنان لجسده العارى بالألوان ، إلى أن يتدحرج على اللوحة الموضوعة على الأرض ... مارين بشتى الوسائل الخبلية تحت شعار «البحث عن الجديد» . وما أكثر الأمثلة والنماذج التى لا حصر لها

والتى تستحق تعبيراً أكثر دقة لوصفها هو «التهريج» !!

ولربما كان هذا التهريج فى الفن الحديث أقل أثراً أو أقل لفتاً للنظر أو أقل هدماً للقيم ، لو لم يكن مصحوباً فى الوقت نفسه «بكلمات أكثر الدجالين مهارة ، أولئك الذين ابتكرتهم مدارس فن النقد الحديث» على حد قول هلين بارملان Hélène Parmelin [١٠١] . فلقد أدرك عديد من النقاد بأسف عميق أن العالم يخضع منذ منتصف القرن العشرين لما أطلقوا عليه «غزو الفنون القبيحة» تحت ستار كهنوت الفن الحديث ؛ أى ما لا يمكن أن يدركه سوى أولئك الخواص الذين انصهروا فى بوتقة هذا الشكل الزرى وتأهلوا للدفاع عنه ومسايرته .

وفى حقيقة الأمر ، فلقد تعمد هؤلاء النقاد تمهيد الطريق وقيادة عملية فرض هذه الاتجاهات على الجماهير العريضة ، بأوسع ما فى تعبير «الفرض» من معان .

لم يعد هناك - ونحن فى أواخر هذا القرن - من يجهل الحالة المؤسفة التى وصل إليها الفن الحديث ، فالمرء لا يكاد يلحظ عبر حقب متعددة أى بارقة لعمل فنى يطفو على سطح الطوفان الجارف ؛ مما يبدو معه الأمر وكأن الروابط العميقة التى نسجتها القرون والأجيال قد تبددت إلى غير رجعة !

ومع ذلك ، فلم يحظ فن التصوير طوال القرون الماضية بمثل هذا التقدير أو الوجود على الساحة الاجتماعية وبمساندة السلطات المسئولة ؛ فكم من الإمكانات الهائلة قد تضافرت لتتغنى بهذا الوجود ، كالاحتفالات الرسمية ، والمتاحف ، والمعارض المحلية والدولية ، والمسابقات والمعارض الشاملة والكتب والمجلات المتخصصة والأبواب الثابتة فى الجرائد والمجلات والبرامج الإذاعية والتليفزيونية والأفلام التسجيلية وأفلام السير الذاتية ولقاءات النقاد والمؤرخين والإخصائيين والهواة ورجال المال والاقتصاد وسماسرة البورصة وما إلى ذلك .

أي إن الدور الذى قامت به شتى الوسائل الإعلامية كان شديد الاتساع عميق الأثر ؛ ففى خلال العقود القليلة الماضية ، استطاع تأثير الوسائل الإعلامية أن يدخل الفن الحديث فى نطاق الحياة اليومية وأعماقها ، ليصبح قضية عامة .

وهكذا قامت وسائل الإعلام بدورها الفعال والمؤثر لربط الكيان الفنى بالوضع الاقتصادى والسيطرة السياسية .

ومن ناحية أخرى ، ها نحن نرى كيف أن هذا النشاط الجماعى المكثف لم تعرفه أى حقبة سابقة فى تاريخ البشرية ، كما أنها لم تعرف مثل هذا الانضمام التام بين تفاهة الأعمال الفنية وارتفاع أسعارها الجنونى . وفى مواجهة هذا الخلط المبهم ، وفى مواجهة هذا الفن الممزق، كان الجمهور يقف غير مكترث . إنه يلقى نظرة عابرة ، ويهز كتفه ساخراً ، فما من مقالة تبريرية أو أى مزاعم مغيبة استطاعت أن تجعله يقبل هذا الإنتاج الذى وصفه بالعته والخبل .

إلا أن لعبة كسب الجمهور المتباعد كانت ضارية دءوباً !! لقد استطاعوا ترويضه ليلزموه بابتلاع ما قرروا فرضه عليه ؛ إذ كان لابد من إعادة تشكيل الذوق العام . ولم تترك أى وسيلة لملاحقته وتوجيهه إلا واستخدموها لينتهى به الأمر إلى استهلاك ما يفرضونه عليه . وهنا تكمن اللعبة الكبرى ، أو لعبة التحويل الكبرى التى تولاها نقاد الفن بالدعاية ، مستعينين بشتى الوسائل الإعلامية ، تحت قيادة تجار الفن وكبار المسيطرين على الاحتكار الفنى .

والفن الحديث ، كما تكشف عنه الوثائق الحديثة ، ليس احتكاراً فحسب ، وإنما له جوانب أخرى خفية ، جوانب سياسية صهيونية ماسونية نابعة من الولايات المتحدة الأمريكية ، التى أدركت قيمة الفن فاستعانت به كعامل حاسم للتغيير الجذرى للمجتمعات والشعوب ، فأحكمت حلقات لعبة الفن الحديث ، وتلك هى القضية التى يتناولها هذا البحث .

الفصل الأول

نظرة تاريخية



الفصل الأول

نظـرة تاريخـــية

نظراً لتداخل الأحداث والمذاهب الفنية ، فلقد آثرنا اتباع التسلسل الزمنى لكى ندرك تطور الفن الحديث بشكل أكثر موضوعية .

تعد أحداث السنوات المحيطة بعام 1900 شديدة التداخل بدرجة تصيب المؤرخ بالإحباط ! فمنذ بداية القرن ، نرى – على الصعيد السياسى – عملية سباق للتسلح ، تساندها – على الصعيد الثقافى – عملية سباق أخرى هى : عملية هدم الفن بالفن . أما على صعيد البحث العلمى ، فإن عام 1900 يشهد أبحاث بيران Périn حول الذرة وتفتيتها .

وفى المجال الفنى ، يصعب اختيار فنان يمكنه تمثيل هذه الحقبة ؛ إذ إن هناك نوعاً من الانبثاقات الجماعية فى كل مكان ؛ فقد اختفى جهابذة الماضى ولم يعد على الساحة الفنية على حد قول روبير ريه Robert Rey «سوى بعض المتحذلقين وعلى رأسهم جيوم أبولينير» (119) . أبولينير الشاعر الفرنسى الذى قال عنه فلس فلوران Fels Florent : «كان مبهوراً بحياة باريس وجماعاتها الأدبية فيما بين عام 1909 و1910 ، حيث كانت تسود الرمزية إلى جانب المفاهيم الجسورة لجماعة «الروزيكروشن» (Rosecrution) والمفاهيم الصارمة للفوضوية الذاتية ، وسط دخان الغليون واحتساء الخمور فى ميدان رافينيون ، والمناقشات الحامية فى مونبارناس . إن مزاج جيوم أبولينير كان يستجمع مايسمعه ، ويمتصه ليكرره عبر خياله فى أكثر التعبيرت جرأة ولفتا للأنظار» (54) .

ويحتوى هذا النص على قيمة مزدوجة : فهو من ناحية يعكس الجو الذى

نشأ فيه الفن الحديث ، ومن ناحية أخرى يستوقفنا تعبير «الروزيكروشن» ؛ وهو تنظيم سرى ارتبط آنذاك بتنظيم الماسونية ، الذى سنتعرض له فيما بعد ، والذى يبدو ، وكأنه المحرك الخفى لكل هذه اللعبة الفنية المزعومة .

وفى عام 1907 قام موتريوس Mutherius بتأسيس الأشغال الفنية الألمانية Deutscher werkhunst لتقييم الصلة بين مجالى الصناعة والأبحاث الفنية مما يحدد أولى خطوات إدخال الفن فى مجال التصنيع .

وفى حوالى عام 1910 ، ظهر عدد من رواد الفن التجريدى . وتألفت هذه النظريات أساساً فى مدينة موسكو حيث اجتذبت فى تيارها جيلاً بأسره قد تاه فى أبعاد هذه المغامرة . وهنا يقول جان كلير : «يبدو أن تعبير الطليعة الفنية قد استتب، بما أنه استقر فى طليعة سياسية عليها أن تسبقها وتضىء لها الطريق»[26]

وفى واقع الأمر ، فإن الفن الحديث ، منذ ظهوره ، يبدو مرتبطاً بالسياسة ، كما يبدو وكأنه يقوم بدور محدد هدفه التمزيق الكامل للمجتمع الإنسانى . وإن كانت هذه المهمة ستختفى تحت اسم أو صفة «التغيير» ، فإن هدفها فى الواقع كان: «التدمير» .

ولم يكن ريبمون – ديسانى Ribemant Dessaigne يتحدث جزافاً عن الحقبة فيما بين عامى 1913 و 1914 ، عندما كتب يقول : «يمكن القول بأن المراهنات قد تمت ، وأن الكرة تتجه نحو علامة الصفر فى كازينو القمار الفنى الكبير ، وذلك رغم بناء النظريات المحمومة المتشتتة والرامية إلى إعادة البناء الشكلى لما كانوا يهدمونه فى الواقع . إن كل شىء قد تم الاتفاق عليه مسبقاً . وقد تحدد أن يكون الفن علامة الصفر الكبرى لكل اللاعبين . وكانت الخسارة فى كل مكان ، أو بقول آخر ، كل الذين لعبوا للخسارة كانوا هم الرابحين !» [122] .

أى إن حقل التدمير هذا الذى شمل كل الفنون ، بل كل القيم ، كان معداً مسبقاً مع الأسف ، وهو يمثل جزءاً من ذلك التدمير الإجمالى الذى كان يتم الاستعداد له .

وإذا ما كان عام 1914 يمثل ، من الناحية السياسية ، إعلان الحرب العالمية

الأولى ، فإننا نرى من الناحية الفنية ظهور أول تصدع باختلاق مذهب الفن السابق التجهيز Ready made أو الأشياء السابقة التجهيز والمستخدمة عتهاً فى الفن ، ومذهب الفورتيسزم Vorticisme أو الدوامة ، الذى أدخل الفن فى الحياة الصناعية .

كما يشهد ذلك العام نفسه المزاد العلنى المعروف باسم «جلد الدب» Peau de l'ours المزاد الذى ظهرت فيه لأول مرة أعمال للفنانين الحوشيين والتكعيبيين، وكانت أول مرة أيضاً يتم فيها دفع مبلغ 20% من حصيلة المبيعات لكل فنان ، ويالها من بداية للعبة .

ولايعنى ذلك أن الصلة بين الفن والمال ترجع إلى هذه الفترة بقدر ما يعنى أن هذا المزاد العلنى يحدد بداية الصلة الوثيقة بين تجار الفن لغرض الفن الحديث، وبداية تكوين بورصة الفن التى ما زال نفوذها يتزايد حتى يومنا هذا .

وابتداء من عام 1917 سرى تعبير خاطف عبر أوروبا ليعلن موت الفن الحديث . ومع ذلك فقد حظى بنفوذ غير طبيعى لم يحظ به أبداً أحد الموتى ، إذ تغير الميزان وانقلب بدخول الولايات المتحدة الأمريكية الحرب .

وهكذا ، ما أن أعلنت وفاة الفن الحديث حتى أسندت إليه مهمة تغيير إيقاع الحياة اليومية ، ليصبح من العناصر الأساسية فى تغيير المجتمعات والأفراد ، فى الاتجاه الذى تفرضه السياسة النفعية الأمريكية والمصالح الاحتكارية ، والأيادى الخفية فى هذه اللعبة المحكمة الصنع والسابقة التجهيز .

وما أن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى انهار سوق الفن المعروف باسم «الفن التقليدى» انهياراً مذهلاً ، واختفى تماماً من الساحة الفنية . بينما تضافرت جهود فريق من الفنانين بغية فرض المذاهب الحديثة . وسرعان ما سيصبح هذا الفن الجديد سلعة للمضاربة مثله مثل الجبن والسلع المختلفة من النبيذ إلى الحديد!!

وفى خضم أحداث فترة مابعد الحرب ، حدث تغير جذرى فى المجتمع الفرنسى تجاه الرواد ؛ إذ أصبحت القيم الملعونة هى القيم الاجتماعية السائدة . وتم إنشاء سوق للفن فى مبنى درووه Hotel Drouot . وكان على بليـيه Bellier ،

السمسار المثمن ، تنظيم جلسة مبيعات كل ستة أسابيع ؛ جلسات يتم خلالها بيع نصف اللوحات ، وشراء النصف الآخر ! ، وكانت جلسات المزاد هذه سبباً لانتقادات عنيفة ، كتبت عنها ريموند مولان Raymonde Moulin فى بحثها فى «سوق الفن الفرنسية» تقول : «لقد كانت عمليات غير نظيفة ؛ لأنها مختلقة مسبقاً ، وبذلك استطاعت أن تحتل مكانة فى النظام الاقتصادى، الذى انتهى بإضفاء قيمة تجارية محددة للأعمال الفنية الحديثة» (91) .

وتعد الحقبة التالية ، من 1929 إلى 1939 ، ذات أهمية خاصة بما أنها شهدت نوعاً من تغيير البيادق ، وإعادة التنظيم على رقعة الواقع ، حتى تتم عملية الهدم هذه بشكل أدق . فابتداء من عام 1929 توقفت عملية النشاط التجديدى ظاهرياً لفترة بعينها سرعان ماستعود بعدها أشد وطأة . واعتبرت الأشكال الفنية المتدنية التى روجوا لها فى الحقب السابقة وكأنها أصبحت قيماً فنية مستقرة ، حان الوقت لاختيار ماهو عالمى منها ، أو ماتم تحصيله !! «ففى بعض البلدان مثل إيطاليا ، وألمانيا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، طولب الفنانون بالالتزام بفن سهل القراءة ، فى متناول الأغلبية ، على أن يعبر ويعرض – فى الوقت نفسه – القيم والمفاهيم الخاصة بالدولة التى أنتج فيها» (جان لود 76) . وكانت الأزمة الاقتصادية العالمية قد بدأت تلقى بظلالها .

بدأت أولى الظواهر الاقتصادية العنيفة لهذه الأزمة تتضح فى أكتوبر عام 1929 ، وتبلورت فى شهر نوفمبر ، حينما انهارت بورصة نيويورك فى الخامس والعشرين من شهر أكتوبر ، والمعروف بيوم «الخميس الأسود» ! ومن المظاهر المتناقضة مع ذلك الحدث ، والتى تشير بجلاء إلى مكونات لعبة الفن الحديث وصناعها ، أن مجموعات الاقتناء الكبرى بدأت تتكون خلال هذه الفترة ؛خاصة فى أمريكا ، بواسطة من يمتلكون السيولة المالية .

وكان لهذه الأزمة الاقتصادية التى امتدت إلى النمسا وأوروبا الوسطى (لكنها لم تمس فرنسا إلا فى عام 1932) آثارها وانعكاساتها الفورية على سوق الفن . وما أن قامت الحرب العالمية الثانية واحتلَّ عديد من بلدان أوروبا ولم يعد يحق لغير فنانى البلد المحتل أن يقوموا بعرض لوحاتهم ، حتى تحولت اللوحات

آنذاك إلى قيمة استثمارية . وإن أدى الكساد الشديد الوضوح إلى إغلاق أكثر من نصف القاعات الفنية وفسخ العقود المبرمة مع الفنانين ؛ مما أدى إلى ظهور أسمائهم فى كشوف العاطلين .

لقد كان شبح البطالة قد مس العاملين بأوروبا ابتداء من الثلاثينيات ، وامتد تدريجياً إلى كل أنحاء العالم . وامتد أثره بضراوة على البلدان الصناعية ، ليفرض خيبة أمل ساحقة على كل الذين آمنوا بتحرير الإنسان بفضل التقدم العلمى ، وتصوروا نهاية عصر العبودية بفضل الآلة – العبد ! لكن هاهى ذى الآلة وقد استعبدت الإنسان بدلاً من أن تحرره . بل الأدهى من ذلك كله ، أنه ما أكثر الذين سيزداد حرمانهم من العمل بعدما أدت الآلة إلى الاستغناء عنهم . وفى حقيقة الأمر لايمكن البحث عن سبب هذه الفاقة ، لا فى فكرة التقدم ولا فى موضوع الميكنة ، وإنما فى كيفية استخدام النظام الاقتصادى السياسى لها .

ومن جهة أخرى ، بدأ التغنى بالميكنة وبالتقدم بشكل واسع خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية . وكان لهذا الموقف المتناقض أصداؤه الواسعة فى تيارات الفنون التشكيلية ، وسرعان ما سيصبح مذهب المستقبلية Futurisme ، الذى ساد فى مطلع القرن فى مرحلة ازدهار الفن الثورى فى روسيا ، الحليف الثقافى للفاشية فى إيطاليا .

فوجد فن التصوير نفسه أمام مفترق طرق ؛ فمن جهة : ظل البعض يؤمن بفكرة التقدم العلمى ، والبحث عن تعريف ميكنة الحياة والقواعد الفنية ، ومن جهة أخرى : بدأ التجريد وكأنه الوسيلة الوحيدة لتصعيد الآلية ، وذلك بتفضيل حالة التعبير «الصافى» . ولسنا فى حاجة لأن نذكر – فى ضوء المعطيات السالفة وما سنزيده عليها – أن تعبير الصفاء تعبير جد مضلل فى لعبة الفن ، أبعد ماتكون عن النقاء والصفاء ، وما أكثر الأيادى الملوثة التى تحركها .

ومع ذلك ، فإن إيقاع الميكنة حتى فى التشكيل الجديد والذى استمر جنباً إلى جنب مع التجريد ، حط من شأن الإنسان والأشياء ليبعدهم عن السياق الطبيعى لها . وأصبح إيقاع الآلة المتقطع ، الخالى من الإنسانية ، هو العنصر والحدث الأساسى الذى له معناه فى هذه الفترة .

ومن الطريف متابعة الحركة المكوكية بين الفن والحياة ، فى هذه الفترة ، وملاحظة كيف حاولت تغيير وتبديل مظاهر الحياة اليومية بأى ثمن !

إن الانطلاقة التكنولوجية لم تكن مطلوبة آنذاك فى مجال التسليح فحسب ، بل استخدمت لتنفيذ أغراض كانت السياسة – يقيناً – بعداً أساسياً فيها ، ولنكتف بالاستشهاد بالإذاعة على سبيل المثال .

ففيما بين عامى 1930 و 1939 ازداد استخدام أجهزة الراديو وانتشرت بين الناس بشكل واضح . ولاتكمن أهمية الظاهرة فى تحليلها من حيث الكم ، وإنما فى مغزاها السياسى الأكثر أهمية ، فسرعان ما أصبحت الإذاعة هى الوسيلة الترفيهية الأساسية ؛ خاصة بالنسبة للطبقات التى ليس بوسعها التمتع بأى وسيلة ترفيهية أخرى .

ولقد عبر الأديب الفرنسى بول فاليرى Paul Valéry عن هذه الظاهرة بنظرة ثاقبة فى بحثه المعروف باسم «افتراض» Hypothése ، والذى يتحدث فيه عن سرعة وسائل الإعلام ؛ إذ إن الأثر الناجم عن التقدم التقنى باستخدامه للإذاعة كوسيلة إعلامية ، قد أدى إلى إلغاء المسافات ومعايشة الأحداث فى حينها، فها هم الناس يحاطون علماً بها لحظة وقوعها أو بعدها بقليل ، وعبر هذه الوسيلة التى تبدو فى ظاهرها ترفيهية وثقافية ، أصبح من الممكن للحكومات أن تسيطر عن بعد على المستمعين ونفسياتهم . وبذلك أصبحت السلطة تمتلك أداة إقناع تسمح لها قوة فعاليتها بالسيطرة على عقول الجماهير وتوجيه فكرها . وهنا يقول بول فاليرى :

«إن إنساناً مجهولاً ما ، أو موظفاً ما ، يمكنه أن يثير ويلهب عن بعد أعماق النفوس وأسس الحياة العقلية والعاطفية للجماهير ، ويفرض عليها آمالاً واندفاعات ورغبات ؛ وذلك مثل الكرونومتر الموضوع فى حقل ممغنط أو الخاضع لتغيرات سريعة ، دون أن يتمكن من يراقبه أن يدرك المحرك الحقيقى له ، فهكذا وبالصورة نفسها يمكن فرض القلاقل أو أى تعديلات مطلوبة على أكثر العقول وعياً وإدراكاً ؛ بفضل تلك التدخلات التى تتم عن بعد ويصعب كشفها» (133) .

ولاشك أن الإذاعة مثل التليفزيون ، تعد فى عصرنا هذا ، من وسائل التأثير والدعاية والضغط ، لكنها تمثل فى الوقت نفسه أداة مثالية لتشكيل الذوق العام والتحكم فيه ، وخلق أنماط متماثلة ؛ أى إنها وسيلة توحيد نمطى من الدرجة الأولى فى يد أجهزة الدولة . ومن المسلم به أن ما يقال عن الإذاعة والتليفزيون كوسيلة سيطرة وتوجيه ، يقال أيضاً عن فن التصوير أو عن أى مجال ثقافى آخر، يمكن للدولة أن تسيطر به عن مبعدة وبوسائل غير مباشرة .

أما الظاهرة الجديدة ، الجديرة بالذكر ، والتى ظهرت فى تلك الفترة ، فهى تجميع الفنانين فى هيئات دولية ؛ الأمر الذى يعد من أكثر الأحداث لفتاً للنظر ، وبخاصة أنه يستند إلى أطر فلسفية وتنظيرية ، تحتاج لإعمال الفكر والفهم لتعرف ما وراءها .

ففى عام 1929 تم تكوين جماعة «الدائرة والمربع» (Cercle et Carré) ، لتجميع كل المنتمين للفن التجريدى المتناثرين فى مختلف بلدان العالم . وهاهم معظم هؤلاء الأعضاء ينقلون إلى الجماعة المسماة «تجريد إبداع» (Abstraction Création) ، والتى كانت تهدف إلى تكوين تنظيم تشكيلى ذى اتساع دولى . ولم يمض بعد ذلك غير عام واحد ، حتى أقيم أول معرض عالمى للفن التجريدى فى باريس .

وتم تزيين لحن الإنسان الجديد ببطانة لاحصر لها من النصوص والتعاريف، جمعت فى جعبتها معظم نظريات فترة مابعد الحرب .

إن مايميز هذه الحقبة الزمنية بالذات ، هو ذلك التدفق الغريب لعدد ضخم من فنانى التجريد : فقد كانت المعارض تضم مئات الأسماء . إن هذا التدفق الفجائى فى كل مكان ، وفى وقت واحد ، إنما يعكس نوعاً من التوافق التنظيمى ، بقدر ما يعكس نوعاً من الانتصار الذى أدى إلى نوع من «الموضة» أو «التقاليع»، تواكبت معها أعداد لاحصر لها من كتابات رسامى التجريد الذين يروجون لهذه «الموضة» الجديدة ، ذلك أن حاجة هؤلاء الفنانين إلى توضيح أساليبهم الذاتية دفعتهم إلى إطار تنظيمى يستند إلى عديد من التنظيرات، أدى إلى اختلاق موضة التجريد التى سادت وتألقت فى الثلاثينيات .

ومن الواضح أن طرح ومساندة الفن التجريدى باعتباره «موضة» كان وثيق الصلة بنوع من البدع التى تنم عن مستوى اجتماعى معين ، ولاتقف عند «موضة» الثياب وما إليها . ففى هذه الخليّة الدائبة الطنين ، كانت كل المجالات تتحرك فى كل الاتجاهات بغية فرض التجريد على السوق المحلية والعالمية . وما من وسيلة تسهم فى تحقيق ذلك الهدف إلاّ سلوكها .

إن ماتم فى مجال الفن التشكيلى لشديد الشبه بما تم فى كل المجالات الفنية الأخرى : تكرار أسلوب التحرك والتأثير نفسه ، لكن أصحاب ومؤسسات فلسفة التجريد وتنظيراتها لم يتنبهوا – لحسن الحظ – إلى أن أى بدعة جديدة قد تلفت النظر حيناً ، ثم تجذب أو تثير الانتقادات ، ومن ثم يكثر الحديث عنها وإثارتها ، وهكذا يألفها الكثيرون ويحاكونها ، فتنتشر ، لكن سرعان ماتفقد بريقها ، لتصبح مبتذلة وينتهى بها الأمر إلى إثارة الملل ! ومن الملاحظ أن اللوحات التجريدية قد عرفت خط السير نفسه ؛ بدعة «الموضة» الموسمية نفسها للملابس وتقلباتها ، رغم التنظير والفلسفات المصنوعة والمؤسسات التى تساندها ! فلقد كان تدفق المذاهب الفنية يتم فى دورات سريعة الإيقاع ، تتجاور أو تتصارع وفقاً للتقدم الآلى المعاصر ، ثم تغوص فى الصمت ويأفل بريقها و «موضتها» ، وتموت فلفستها وتنظيراتها لتعود من جديد فى «موضة» جديدة وشكل جديد وتنظير جديد لمحتوى واحد ، وإن تعددت ألوانه وموضوعاته .

لقد كان العاملون فى مجالى اللوحات والاستثمار – والمجالان متلازمان – يقومون بطرح فنانين أو ثلاثة ، سرعان ما تتوه أسماؤهم وأعمالهم فى غضون سنوات لاتتجاوز أصابع اليد الواحدة ، وقد يتمتع هؤلاء الفنانون بنجاح سريع لكن لا أساس له ؛ لذلك سرعان ما يصبحون ضحية هذه الشهرة السريعة .

وكأن المعطيات التى كانت تجعل من الفن التجريدى نوعاً من «الموضة» ، هى نفسها التى أسهمت فى الوقت نفسه فى غرقه . لقد انتهى بهم المطاف فأخضعوا التجريد للتنظيم . وهكذا أصبح التجريد هندسياً وفقد قيمته المزعومة فى البحث عن المطلق . ولم يعد الشكل المجرد خلقاً إبداعياً ، وإنما أساليب ووسائل خالية من أى معنى ، تعتمد كل مقاييسها على الجانب الخارجى أو الشكلى للعمل ،

ولاتتوقف إلا عند سطح السطح ! وهكذا تمخضت الموضوعية المزعومة عن مجرد السهولة والاستسهال . بما أن كل الذين انساقوا فى هذا التيار - وبعضهم بحسن النية وتحت وطأة المد الدعائى والفلسفات المغلفة بألفاظ جزلة وكلمات غامضة - تصوروا أنه يمكنهم أن يتأهلوا بين عشية وضحاها ! مما أدى إلى أول موجة انحسار للفن التجريدى ؛ ذلك أنه لايبقى فى النهاية غير الأصل كشارة للغد .

وعلى الرغم من هذا الانحسار الواضح ، فلقد استمرت اللعبة لتنطلق فى أماكن أخرى ، فبينما كانت الأزمة الاقتصادية العالمية فى أوجها ، تضافرت جهود كبار التجار لنقل الساحة الفنية من باريس إلى نيويورك - أو على الأقل ذلك كان مظهرها الخارجى ، ألم نقل إنها لعبة مؤسسات متعددة الأوجه ؟! .

ورغم أن بإمكاننا أن نلاحظ فى هذه الأثناء أن ردود فعل الأزمة لم تكن واحدة بالنسبة لكل الفنانين أو بالنسبة لمختلف مجالات الإبداع الفنى ، فإن اللعبة بقوانينها ومؤسساتها ما كانت لتهزم بسهولة . فقد تم نقل محور الساحة الفنية إلى الولايات المتحدة الأمريكية بنفوذها واحتكارييها، الذين خططوا منذ البدء وتوجوا ذلك كله بإنشاء المؤسسة المعروفة باسم «موما» ، أى «متحف الفن الحديث» ، (Museum of Modern Art) ، وذلك فى عام 1929 فى مدينة نيويورك. وتبعه إنشاء «مركز روكفلر بنيويورك» New York Rokecfeller Center ، حيث توالت بهما معارض الفن الحديث بلا توقف . وفى تلك الأثناء ، بدأ الفنان شاجال Chagall ، الغارق فى القلق بسبب اضطهاد الألمان لأبناء جلدته من اليهود، فى إدخال العنصر الدرامى لليهودى «الهائم أمام المصلوب» فى لوحاته !

ويعد عام 1937 ذروة الأحداث سواء فى فرنسا أو فى بلدان أخرى ؛ فقد كانت ألمانيا تضرب الرقم القياسى فى الإنتاج الشهرى للطائرات : 350 وحدة مقابل 35 وحدة فى فرنسا و 200 فى إيطاليا . ومن جهة أخرى كانت الحرب الأهلية الإسبانية تثير ردود فعل عنيفة ، بينما الرعب يسيطر على موسكو بسبب القضية الثانية المعروفة باسم «السبعة عشر» الخاصة بالتخريب الاقتصادى . وفى هذه الأثناء تم تغيير ميزان تحالف القوى بانضمام إيطاليا إلى جانب ألمانيا . أما فى فرنسا ، فلم يكن ذلك التاريخ يعنى سنة إقامة المعرض الدولى ، وإنما كان عام

القلاقل فى كل المجالات . ولانذكر منها سوى الجبهة الشعبية والإضرابات التى يغص بها الواقع ، وصراع اليمين واليسار ، ولايمكن أن نغفل تلك المكانة المتزايدة التى كان يحتلها اليهود فى حكومة ليون بلوم Léon Blum ، التى اضطرت إلى تقديم استقالتها فى ذلك العام نفسه .

لقد أطلقت إقامة المعرض الدولى للفنون والحرف فى باريس عام 1937 العنان لطموحات الفنانين الذين مستهم الأزمة الاقتصادية ، إذ يبدو أن مشروعاً ضخماً قد احتل ذهن الفنانين الغربيين فى أولى سنوات هذه الأزمة التى لم يطلقوا عليها جزافاً اسم «العودة إلى النظام» . ولم يكن هذا المشروع يعنى سوى الرغبة فى إعادة تقويم العادات الاجتماعية بثورة إصلاح تشكيلى على الصعيد العالمى .

كان ذلك هو الهدف المعلن ، ولكن ، ترى هل كانت لعبة هذا البرنامج (الذى أعد سلفاً مع سبق الإصرار والترصد بلغة القانون) تمر خلسة بالفعل ، وفى غفلة من الجميع ؟ إننا - مع الأسف - لانعتقد ذلك فما أكثر الاتهامات، التى ارتفعت اعتباراً من هذا التاريخ . ومن السهل متابعة هذا الإصلاح التشكيلى من خلال أعمال ومؤلفات الفنانين ذائعى الصيت آنذاك . فكل واحد منهم كان مدركاً وواعياً لحقيقة أن : فترة مابين الحربين هذه ليست فى الواقع إلا حرباً أخرى ! وهنا يقول فرناند ليجيه Fernand Léger - والذى كان واحداً من جهابذة التجريد- بوضوح وعن دراية - : «إن إنسان العصر الحديث يجد نفسه من الناحية الاجتماعية فى حالة لاتمت إلى السلام بصلة ؛ إذ إن الحرب الاقتصادية تطحنه بلا هوادة ؛ إنها حالة حرب لارحمة فيها ، وهى أكثر قسوة من الحرب الحقيقية» .

لقد تميزت هذه الحرب الاقتصادية بوجود نوع من التماثل فى المبادئ ، ونوع من المطابقة فى الأهداف والأساليب بين رجال الصناعة ، والتجار ، والفنانين ، ووسائل الإعلام ؛ إذ إن التوجيه الجديد للجماهير كان يتطلب وسائل نظرية جديدة ، تعد معداتها الأساسية ، التى استعان بها كل من الفنانين ورجال الدعاية ، وهى : المطبوعات ، والمشاركة ، والإيحاء ، والتوحد .

ومع الأسف لم يصبح التضافر الفنى - الدعائى هو شاغل الفنانى وحدهم فى الثلاثينيات ، وإنما انضم إليهم الكتاب والشعراء فى موجة الشعارات الدعائية .

وهكذا ، ولأول مرة يتم افتتاح جناح خاص بالدعاية فى المعرض الدولى ،عرف باسم : «جناح الدعاية» .

ولقد كان هذا المعرض نوعاً من المسرح الساخر ؛ مسرح تواجه فيه الماردان إذ كان الجناح الألمانى فى مواجه الجناح السوفييتى ! ترى هل كان ذلك مصادفة تزيد من سخرية الأقدار ، أم تخطيطاً من الإدارة الفرنسية للمعرض ؟!

أما على الصعيد الفنى والأدبى ، فقد كان مذهب السريالية – الذى يعتبره الأديب الفرنسى سلين Céline «أداة طغيان ونصب واحتيال يهودية» – قد بدأ يخبو – بينما ارتفعت أصوات بعض الأدباء لتكشف وتدين بعنف تلك الحيل والألاعيب التى تضافرت لإحياء تنويعات لاحصر لها للعبة الفن الجديدة .

ولقد كانت أكثر الأعمال إدانة لهذه الألاعيب كتاب الأديب سلين والمعروف اسم «تُرّهة من أجل مذبحة» . ويعد هذا الكتاب من أعنف ماكتب فى كشف المؤسسات التى تحكم اللعبة ، وإن اتهم بمعاداة السامية ، فى فترة ازداد فيها الصراع ضد اليهود ، وذلك ماسنراه فيما بعد .

وللحق لم تكن ثورة الأديب سلين ناجمة عن تحيز ما ، وإنما كانت ناجمة عن ذلك الوجود اليهودى فى المجتمع الفرنسى بشكل لافت للنظر . إذ كتب يقول : «إنهم يقومون حالياً ، وتحت اللواء نفسه ، بغزو العالم ، وهم يدوسون بدأب وبضراوة لا حد لها على أبسط مشاعرنا ، وعلى فنوننا الأساسية والتلقائية ، كالموسيقى ، والتصوير ، والشعر ، والمسرح ، الخ . وذلك بمسخها وسحقها لإبادتها» (22) .

لقد كان سلين واعياً باللعبة مناهضاً لها ، كاشفاً لصناعها ومروجيها ، وكان طبيعياً ألا يسلم من هجومهم . ولقد حدث فى ذلك العام نفسه ، عام 1937 ، تغير جذرى فى فرنسا ، وخاصة فى الأوساط الأدبية ؛ ذلك أنه ما من كاتب – باستثناء ندرة جد قليلة – قد أصبح قادراً على الحياة من معايشة قلمه . بل لقد اضطر عديد من الفنانين إلى تدوين أسمائهم فى كشوف المثقفين العاطلين . ومن جهة أخرى ، لم يكن فى وسع أى كاتب أن يطبع ويبيع عمله ، ولو فى نطاق ضيق ، إلا إذا

تناول أحداث الساعة ؛ مما يفسر تدفق السياسة فى الأدب . وانتقلت الحرب المدنية إلى المجالات الأدبية ؛ إذ أصبحت الشتائم والاتهامات تتطاير بين كتاب اليمين واليسار !! وكان ذلك الخلاف جزءاً من قانون اللعبة لتمزيق الأواصر وخلق أطر من التبعية .

إن مايعنينا فى هذا الموقف ، إنما هو توضيح جو التبعية الذى كان الكتّاب والنقاد غارقين فيه . وهو جو يؤدى – بلا أدنى شك – إلى الانحراف المعنوى لكل الذين ألقوا بأنفسهم فى مدح ومساندة الفن الحديث بشكل غير منطقى ، وإن كان فى حد ذاته منطقياً تبعاً للسياق والتاريخ والقوى التى تسانده .

ولقد تباطأ إيقاع الفن الحديث فى فرنسا ما بين عامى 1939 و 1944 ؛ لرفضه ونبذه وإدراك هشاشة قيمته وابتذاله للقيم الفنية ، إلا أن قيام الألمان بحرقه، وبخاصة حرق الأعمال التى تمت مصادرتها فى متحف جى دى بوم Jeu de Paume بباريس ، كان السبب الحقيقى فى عودة بعض الفنانين ، ومنهم ديران Derain إلى التأثيرية الحديثة بأعمال عسيرة الهضم .

وفى هذه الفترة نفسها قام النازى بإغلاق «الباوهاوس» Bauhaus ، الذى تأسس فى مدينة ديسو عام 1919 ، والذى كان ينشر أكثر الاتجاهات تطرفاً سواء فى مدينة ديسو أو فى مدينة فايمار التى انتقل إليها فيما بعد ، لكن ما أن أغلقه النازى فى ألمانيا حتى أعيد إنشاؤه فى مدينة شيكاغو عام 1937 تحت اسم «الباوهاوس الجديد» New Bauhaus !!

ويلى إنشاء الباوهاوس الجديد فى الولايات المتحدة الأمريكية فى العام التالى ، ظهور قانون «الدفع والتسلم» Cash and Carry ، وهو القانون الذى سمح بتزويد بريطانيا العظمى بالمعدات الحربية التى يتم دفع ثمنها فوراً ، وهو القانون نفسه الذى قام عليه الباوهاوس الجديد ، بل والنظرية النفعية الأمريكية كلها !

ولعام 1939 دلالة خاصة على الصعيدين السياسى والاجتماعى . فلايشير هذا التاريخ إلى البعثة العسكرية الرسمية المرسلة إلى موسكو فحسب ، ولا إلى الأزمة القائمة فى الحزب الشيوعى الفرنسى ، واحتلال هتلر لتشيكوسلوفاكيا ، ثم

احتلاله لبولندا ، ولا إلى الاتفاق الألمانى السوفيتى ، والنجاح الساحق لفيلم «ذهب مع الريح» ، وإنما يشير - كذلك - إلى ذلك الحديث الذى دار لأول مرة بين إينشتاين وروزفلت حول الأسلحة النووية ، وبزوغ أداة تدميرية تفنى الشعوب . وهكذا يتناغم تدميران : تدمير بالسلاح النووى ، وتدمير بلعبة فن حديث يقضى على قيم الجمال ويشوه صورة الفن والإنسان .

وأثناء الحرب العالمية الثانية ؛ أى فيما بين 1939 و 1944 ، بدأ الوضع وكأنه قد تم بذر الفنانين التجريديين عبر مختلف بلدان العالم . واستتبت سوق اللوحات بفضل وضع شديد الوضوح هو : تحديد القيمة أو الوظيفة الاقتصادية لفن التصوير ؛ إذ تم تحديد قيمته كقيمة ادخارية وكقيمة استثمارية ، وهنا تقول ريموند مولان عن سوق الفن :

«لقد أصبح فن التصوير قيمة استثمار ومضاربة ، لابد من حمايتها من التضخم وإبعادها عن رقابة الدولة ، وذلك مثل الذهب ، والعملات الحرة ، وأوراق العقود فى البورصة ، والنوعيات الأخرى من الأشياء النادرة الثمينة . ذلك أن اللوحة يمكن إخفاؤها وتبادلها بسهولة ؛ أى يمكن أن تسلك طريقاً بعيداً عن رقابة البوليس والقانون ، بل ويمكن للوحة أن تكون مجال تهريب على النطاق الدولى . ومما لاشك فيه أن الاضطرابات الاقتصادية ، والمكاسب غير المشروعة ، والعوز ، وترشيد الاستهلاك ، والبحث عن وسائل استثمارية يمكنها أن تدخل فى مجال اختلاسات مالية قد ساعد على توسيع نطاق سوق فن التصوير» [91] .

وما أن تضع الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى تجتاح موجة من الانحلال مختلف المؤسسات الثقافية . وعرف فن التصوير تدفقاً صاخباً من المحاولات ، والأبحاث والمذاهب المتناقضة العابرة بصورة أو بأخرى ، وأدى ذلك التأرجح إجمالاً إلى عزل فن التصوير عن تاريخه الطويل الممتد والراسخ ، بنوع من الأساليب السابقة التجهيز .

وها هو معرض صالون الخريف لعام 1944 يمثل مراجعة شبه تامة لكل القيم المستقرة ؛ ليفسح المكان لقيم التجارة والألاعيب والتدهور . وبدأ يتجلى فن متدنٍ منذ نهاية الحرب هو نقيض التراث ، أطاح بكل منجزات الماضى ليرتمى

فى أحضان مستقبل هائم غير واضح المعالم ، لكن من خلفه مؤسسات تدعو له وتدفعه لوجه آسن ، وتنزع فنانيه من خميلة قيمة الجمال ؛ لتكثر الأشواك التى تزحف على أفق الفن لتغيم سماؤه وتتبدد قيمه المستقرة .

إن فترة ما بعد الحرب تعد بمثابة نقطة تحول حادة فى مسار فن التصوير؛ فالأشكال التجريدية – كما سبق أن أشرنا – لاتعرف أى استمرار ، وها هى تتناقض مع مفهوم التجريد السائد فى مطلع الثلاثينيات ، وهو تناقض تتضح معالمه من خلال عديد من الأبحاث ، وذلك العدد المتزايد من الفنانين ، والتغيرات التى خضع لها الشكل فى العشرين سنة الماضية .

لقد بدأ الفن التجريدى وكأنه يصارع ضد عداء شديد ، وبدأ وكأنه سيتقهقر مستسلماً للضربات التى تصوب إليه من الخارج بجانب وهنه الذاتى ؛ إذ إن مذهب الدادية بتفكيكه ظاهرة الفن ، وببتره بتلك العشوائية المسعورة قد ألقى بأنقاض القيم بعيداً بحيث أصبح من المستحيل التحدث عن أى نظرية ، وقد مهد لهذه الصياغات ذلك الموقف العالمى المعادى للألمان ؛ خاصة فى الدول الأوروبية المحتلة ، وإبانها كانت الأبحاث التجريدية مستمرة فى الخفاء . وما أن أتى عام 1945 حتى أدت هذه الأبحاث إلى إقامة المعرض المعروف باسم «الفن العيانى» (Art concret) . وفى الآن نفسه تم إنشاء قاعات فنية أخرى ، وأصبح تداخل القيم الجمالية بالقيم المالية أكثر وضوحاً بازدهار السوق الفنية بين الاحتكار والمضاربة .

وهنا توضح رموند مولان : «أنه بينما كانت تتم عملية تحويل الفن إلى تجارة ، كانت تتم عملية ترويض الجمهور . كان هواة الفن يعرفون أن عبقريات أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قد أثارت الفضائح دوماً . فكان الإغراء شديداً بأن يوخذ كل ماهو مثير للفضائح على أنه عبقرى . وبذلك أدى سباق السوق الفنية وانضمام بعض الزبائن الذين يعتمدون على سوابق تاريخية ، إلى التهافت الشديد على تلك الأشكال المغامرة للفن فى فترة مابعد الحرب» [91] .

ولاشك فى أن تعبيرى «تتجير» و «ترويض» ليسا كل مايجب تذكره من هذا التاريخ ؛إذ إن عام 1945 ، الذى بدأ بنشر الجيش الأمريكى لتقليعة «فتاة الغلاف»

Pin up girl في العالم ، اعترته أحداث أخرى منها انتحار هتلر ، وانسحاب الجيش الألمانى ، والجيش اليابانى ، كما شهد قمة الدمار بتفجير أول قنبلة ذرية ، تلك التى ألقاها الأمريكيون على مدينة هيروشيما ، مبيدين بذلك مائة وخمسين ألف نسمة دونما حاجة لما اقترفوه .

ولقد شهد ذلك العام نفسه مؤتمر يالتا ، الذى تقاسمت خلاله القوى العظمى العالم فيما بينها ؛ فأصبح لكل مذهبه ، وحقل معاركه وسلاحه ، سواء أكان ذلك معلناً أم لا . وهنا ليس من الغريب أن تبزغ فى الأفق تلك اللعبة التى تسود سماء الفن ، وبالمثل لم يكن صعباً أن نلاحظ كيف عرف الفن التجريدى صحوة حيوية بدخول الولايات المتحدة الأمريكية إلى الساحة بكل مفاهيمها .

وفى عام 1946 افتتح فى باريس صالون الوقائع الجديدة ، وقد ضم حوالى ألف لوحة لاشكلية . ومنذ ذلك التاريخ تتابعت المذاهب بلا توقف ، وفتحت الصحف اليومية والأسبوعية صفحاتها لمقالات النقد الفنى ، التى راحت تتغنى بمديح التجريد . ويشهد العام نفسه انتشاراً شديداً للسريالية فى نيويورك . ويبدو أن سنوات الحرب – التى تمثل قطعاً حاسماً أو وقفة واضحة فى تطور الحياة الفنية فى أوروبا –قد استثمرت بصفة خاصة لتطور وازدهار الفنانين الأمريكيين ؛ فهاهى مدينة نيويورك قد أصبحت المركز الفنى الوحيد الذى ينبض بالحياة . وكما سنرى فيما بعد ، هاجر عديد من الفنانين الأوروبيين إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث سيلعب وجودهم هناك دوراً فعالاً فى تغيير اتجاه الفنانين الشبان، والذين سرعان ما انتهى بهم المطاف إلى رؤية لامعقولة للفن ، وعلى رأسهم بولوك Pollock .

وفى العام التالى ، سنة 1947 ، تم إنشاء جمعية فنانى الطليعة المعروفة باسم «النادى» The club ، وإن لم يتضمن عام 1947 ذلك الحدث الفنى فحسب : لقد كان عام «مشروع مارشال» ، وحرب الهند الصينية ، ولايمكن أن ننسى هنا أنه عام تقسيم فلسطين ، الذى سيتبعه فى العام التالى إنشاء الكيان الصهيونى على الأرض العربية فى فلسطين .

أما عام 1948 فيمثل عام المعارك على كل المستويات ... ومنها اغتيال

غاندى ، وتعيين الجنرال الخائن تشن كاى تشيك زعيماً للصين ، وحصار برلين ، واكتشاف اليورانيوم فى الكونغو البلجيكى ، واختراع الأمريكان للترانزيستور . إنها لعبة السياسة التى تصنع تلك الرموز الشائهة وتقضى على الشامخين بقدر ماتهتم بأدوات الدمار سواء فى مجال الحرب الواقعية أو النفسية . وهنا يبرز التجريد كأداة دمار مساعدة بجانب اليورانيوم والترانزيستور . لكن – ويا لغرابة الظروف – ففى فترة الانتشار المفروض هذه نفسها، بدأ الفن التجريدى يتعرض لأعنف الهجوم والإدانة . فما أكثر الذين أدركوا اللعبة عن بعد ، وراحوا يتهمون الفنانين بأنهم «مبيعون» للأمريكان . إن مبولان Maublane ، وسلين Céline ، وجازافا Guazava ، وكوستون Coston ، وبيمجان Pemjean ، وجمبيل Guimpel، وموكلير Mauclair ، ليست إلا بضعة أسماء من بين كثير غيرها ، تضافرت لتعلن وتدين لعبة الفن الحديث ، وقد أمسكت بالحقائق فى أيديها . لكن ما أصعب الثمن الذى دفعوه لمجرد أنهم لمسوا الحقيقة وحاولوا الكشف عنها !

وفى الوقت نفسه ارتسمت فى المواجهة معالم معادلة ، مكونة من ثلاث كلمات هى : «التدمير – الحرب – أمريكا» وهى افتراض سيتصدر الكثير من المعارك .

وفى ذلك الجو الصاخب ظهر فن التصوير الحركى Action Painting ، كما سيلقبه الناقد اليهودى الأمريكى هارولد روزنبرج Harold Rosenberg فى مقاله المنشور فى مجلة «أخبار الفن» Art News بعدد ديسمبر 1952 . ويعد هذا المذهب بمثابة المساندة الأساسية التى ساهم بها الأمريكيون فى الفن الحديث الذى جردوه من أى معنى أو منطق ، ولم يقف الأمر لديهم عند حد «التتجير – التدمير» ، بل تجاوزه إلى «الإفساد – التدنى» ، والتقاليع التى تغيب عنها قيم جمالية حقيقية ، هبوطاً بالفن والقيم معاً . أما فى فرنسا ، فإن التبدل قد تم بشكل سافر ، فى لوحات الفنان الألمانى المعروف باسمه المستعار «فولس» Wols ، والتى قام بتنفيذها فيما بين عامى 1946 ، 1951 . وقد زعم البعض أن الفن اللاشكلى قد وصل بالصيغ الجديدة إلى فجر ثورة جمالية لامثيل لها .

وفى حوالى عام 1950 انتشرت بدعة استخدام اللون على اللوحة من

الأنبوبة مباشرة . إلا أن هذا الأسلوب الحرفى الذى لم تسانده أى مشاعر انفعالية سرعان ما خبا فى تكراريته . وإن انتهى الأمر فى نهاية المطاف بأن ابتلع فن التصوير ، ذلك الطعم المسمى باللاشكلى ، والذى أفرغه ممارسوه من أى كيان أو محتوى ، وغدا الأمر أمر لعبة لألاعيب لا تنتهى .

ومن الواضح جلياً أن الفن الحديث ليس فى الواقع إلا وسائل تقنية زخرفية ، خالية من المعنى ، وأنه لم يكتب له الاستمرار إلا بفضل تلك الأبحاث التشكيلية المزعومة المتضافرة ، والتى تساندها الدعاية الملحة والأموال المغدقة على لعبة مقصودة ، تبهر بما تزعمه من تجديد ، وتجاهد كيلا تقع ضحية ضيق إمكاناتها وحدودها ، لذلك تبارى الفنانون فى مضاعفة المواد المستخدمة ، وفى إخفائها أو مواراتها ، وذلك فى محاولة اختلاق أشكال جديدة . ورغم هذا فإن العين البصيرة تستطيع أن تدرك أنهم كلما تكالبوا لتلافى الرتابة والملل ، غاصوا فيهما وظهر الافتعال فى أعمالهم وتعددت ألاعيبهم فى زخم لايحصى .

وحيال هذا الكم الهائل من الإنتاج ومن المسميات ، لايمكن للمرء إلا أن يرى مدى الخلط الفنى الشبيه بقصر التيه .

إلا أنه على الرغم من ذلك الخلط وتدفق تيارات اللامعنى ، فإن اللعبة كانت مستمرة من خلال إغداق المؤسسات التى تديرها ، لطرح ومساندة «المهر» ، تلك التسمية التى راحوا يطلقونها على صنائعهم . وتعتبر حالة بولياكوف Poliakoff فى الولايات المتحدة الأمريكية من أشهر الحالات ومن أكثرها إيضاحاً: فبعد أن غاص بولياكوف فى الإهمال والنسيان حتى من زملائه ، هاهو يظهر فجأة فى عام 1954 . وهنا يقول راجون Ragon : «وسرعان ما بدأ يقيم الولائم والحفلات فى منزله .. ثم عين سائقاً بقبعة لسيارته الرولزرويس . وأخيراً اقتنى حظيرة خيل سباق مثل مواطنه تريتكوفيتش Teretchovitch . إن هـذا النجاح الباهر جعل كثيراً من المترددين يتجهون إلى الفن التجريدى ، ويأخذونه بعين الاعتبار» (112) .

وفى عام 1959 ، لم تكن أوروبا القلقة قد هدأت بعد ؛ إذ إن تجارب القنابل الهيدروجينية قد بدأت عام 1952 . وأصبح الاتحاد السوفيتى يمتلك القنبلة الذرية

عــام 1955 ، وأنشأ فى ذلك العام نفسه حلف وارسو ، فى مواجهة حلف شمال الأطلنطى ، الذى كان قد تم توقيعه عام 1949 ، إلا أن ألمانيا الاتحادية لم تنضم إليه إلا فى عام 1955 .

وفى ذلك الجو المتوتر على الصعيد الدولى ، يتم تحقيق تقدم مذهل فى تقنيات الأسلحة غير التقليدية . وعلى الصعيد الاقتصادى ، كانت اللعبة تتم بالانطلاقة نفسها. وكأن هناك رباطاً عضوياً بين المستويات المتعددة لواقع بعينه .

إن الموقف الاقتصادى الذى تميز بغياب الضرائب على فائض رأس المال ، أدى إلى إنعاش صفقات المضاربة ، كما أدى – فى الخمسينيات – إلى حمّى اقتناء الأعمال الفنية . ومن جهة أخرى ، أدى ارتفاع أسعار اللوحات إلى تعميم عقود الاحتكار وتحويل الفنانين التجريديين إلى تجار . ولقد بدأت عملية رفع الأسعار بشكل مفتعل فيما بين وعْى 1945 و 1950 . وتوضح ريموند مولان الأمر قائلة : «وكانت عملية الرفع حاسمة ، سريعة ، ومتزايدة من شهر لآخر ، فيما بين عامى 1945 و 1956 . واستمر تصعيد الأسعار حتى عامى 1959 و 1960 ؛ إذ تعد هذه السنة أعلى ما وصل إليه الانتعاش الاقتصادى» (91) .

من الطبيعى أن تكون عملية رفع الأسعار حاسمة ، سريعة ، وملحوظة ، بما أن الثناء على العشوائيات ، وإبادة المهارات الفنية جعل من العمل الفنى مجرد نتاج للصدفة والعفوية ، ولاوعْى القوى الغامضة نتيجة للمخدرات وعقاقير الهلوسة ، كما أن البتر الإرادى لكل الروابط المنطقية والمهارات الفنية قد أصبح الناموس الذى وصل إلى ذروة الخلط فى الستينيات .

إن «الفن الحركى» Action Painting ، «وفن الحدث» Happening Art ، و «الفن الجسدى» Body Art إلخ .. ليست فى الواقع سوى إبادة قصدية للفن والمعرفة والقيم الجمالية بعامة . ولقد تمت الاستعانة بأكثر النظريات خلطاً للمفاهيم، وأكثرها تداخلاً وأكثرها لامعقولية لتفسير وتبرير وفرض «ثورة التجريد» أو ثورة الفن الحديث المزعومة ، وهى الثورة التى تم تتويجها بغزو مدرسة نيويورك لباريس كما أسلفنا القول .

فقبل منتصف القرن ، لم يعد الموضوع الذى يقدمه الفنانون قائماً على رمز شكلى أو لاشكلى ، أو تجريدى ، وإنما الرمز إجمالاً . فاستعانوا بكل الرموز وتنويعاتها التى لم يتم تصويرها ، وضاعفوها من المنطلق نفسه ؛ مما أدى إلى مشكلة الآلية والتكرارية فى الفن التشكيلى . وهى مشكلة أدت بوادرها إلى خلط جديد ، بل وإلى عمليات تزييف جديدة ، حالت دون المحافظة على وضوح رؤية تطور فن التصوير .

وما أكثر الفنانين الذين أعماهم ثناء النقاد القائم على مسايرة المألوف والذين وقعوا فى الفخاخ المنصوبة ، فانساقوا عشوائياً فى مجال العته ؛ إذ جهلوا المدى الذى يمكنهم معه استخدام الميكنة فى الفن . وهنا يقول الناقد الفرنسى رابين R. Rabbin : «بعد فترة من التردد ، ورغم عملية التسويق الهائلة التى أحاطت بالفنانين المضلِّلين فى الأبعاد الدنيا للفن ؛ أى فى العملية الميكانيكية التى يعملون بها بأسلوب شبه مجنون ، فإن ذواقة الفن التشكيلى الحقيقيين تبيَّنوا أخيراً خلف هذه المعدات والمواد المثيرة للدهشة أحياناً ، تلك الأشكال القديمة للتجريد ، بل وما هو أكثر من ذلك ، تلك الأشكال التى سبق واستهلكها مبتدعوها السابقون فى الماضى البعيد» (111) .

ومع ذلك فقد استمرت اللعبة فى تصاعدها .

فإذا ما كانت الخمسينيات تمثل مرحلة سوء التفاهم ، فها هى المسائل تطرح بمزيد من الحدة والوضوح بعد ذلك بعشر سنوات ؛ إذ إن الأزمة الجمالية التى تفجرت فى حوالى الستينيات ، متوازية مع الأزمة التجارية ، كانت وراء الكثير من الخلط ، وإن تميزت بإدانة المذاهب الفنية التجريدية . «فأسرعوا بدفن الفن التجريدى ، الذى كان يبدو لممارسيه أنه بصحة جيدة» (111) .

وفيما بين عامى 1962 و 1963 عرف الفن التجريدى الانحسار بنسبة لاتقل عن 40٪ .،ذلك ما أعلنته جريدة «لى فيجارو» Le Figaro الفرنسية فى عددها الصادر فى 6 أكتوبر 1962 ، وإن أضافت أنه : «لأول مرة يقام فى متحف الفن الحديث فى نيويورك ، معرض للفن الواقعى Figuratif ؛ إذ إن أصحاب عديد من القاعات أصبحوا لايساندون سوق التجريد إلا بشكل مفتعل» .

وانخفضت النسبة لتصل إلى مابين 60٪ و 80٪ ، كما يوضحه المقال نفسه إذ يقول : «رغم مؤامرة الصمت الذى تلتزم به قاعات العرض التى لاتود انتشار هذا الخبر قبل أن تنتهى من اتخاذ إجراءاتها . فمنذ الشتاء الماضى ، بدأ هواة جمع اللوحات – وهم عادة مايكونون مجرد مضاربين – يتشككون فى الأمر ، لقد بدأ الوضع يتضح فى باريس . ألم نر على يد السمسار ريمس Rheims ، لوحات لكل من سينياك ورنوار ومونيه ترتفع أسعارها بشكل مدوٍ ، بينما لوحة الفنان ماتيو ، التى كانت تساوى مليونين منذ قليل ، لم تجد من يقتنيها بمبلغ ثمانمائة ألف فرنك قديم ؟ ومنذ ذلك الوقت وإيقاع الحركة يزداد . وفى الوقت الراهن ، فإن سوق الفن التجريدى قد انخفض إلى مابين 60٪ و 80٪ » .

ومن جهة أخرى . فإن مانشرته مجلة «فنون» Arts فى عددها رقم 888 ، بقلم شارميه R. Charmet يتميز بأهمية مزدوجة ؛ إذ إنه من ناحية يكشف عن حقيقة الموقف ، ومن جهة أخرى يوضح الاتجاه الجديد ؛ إذ يرى «أن الانتصار الرسمى للفن التجريدى كان واضحاً تماماً منذ عدة سنوات ؛ لذلك كان رد الفعل تجاهه عنيفاً . وها هى المؤشرات تتضاعف لدرجة أن الظاهرة تأخذ شكل المد والجزْر» .

«إننا نعرف الآن أن كبار هواة الفن الأمريكيين والذين لهم ثقلهم الشديد فى السوق الفنية ، أمثال روبير لحمان Robert Lehmann ، وروكفلر Rockfeller ، وهانتنجتن – هارتفورد Huntington Hartford ، ودانيال برايت Danial Bright ، قد باعوا لوحاتهم التجريدية التى تعد بالمئات . إن قاعات العرض تفتح أبوابها فى هذا الشهر ، ولايمكننا عدم ملاحظة التقهقر الشديد لمعارض الفن التجريدى ؛ إذ إن عددها أقل من ربع المعارض ، بعدما كانت تمثل مايزيد عن النصف فى الموسم الماضى . ولقد تم منح جائزة مانجان Manguin الطليعية هذه الأيام . وكانت شروطها بالنسبة للمتقدمين لها جد واضحة ؛ إذ نصت على : «أننا نود منح هذه الجائزة لاتجاه واقعى ؛ لأننا نعتقد أن هناك تعبيراً جديداً سينبثق فى جيل الفنانين الذى نبحث عنه» .

«ولم تكن المؤشرات أقل وضوحاً لدى أصحاب النظريات ولدى النقاد ؛ فلقد

توصل واحد من جهابذة التجريد ، هو جورج دويت Georges Duthuit فى كتابه العميق حول «الصورة المرضيّة» ، إلى إدانة جذرية للتجريد ، قوبلت بصمت حريص فى الأوساط «الفنية» (42) . كما قام بازين Bazaine – وهو الذى كان واحداً من أعلام الفنانين التجريديين وكاتباً متعمقاً فى الوقت نفسه – برفض اللاتشكيل بلا أى مواربة . وهاهى صيحة إحدى الصحف التى كانت تعد بمثابة منبر لأكثر الاتجاهات تطرفاً ، تكتب فى عددها الصادر فى 2 يوليو الماضى : «فى عام 1962 يبدو أن نوعاً من التجريدية الدكتاتورية قد كفت عن احتلال الساحة الرئيسية» .

«مما أثار العديد من التساؤلات : إلى أى مدى ستصل هذه المراجعة ؟ وما الذى سيحتل مكانة فن فى حالة أزمة شديدة ؟» .

وفى مواجهة لحمّى الخمسينيات ، ارتسمت حالة حرص شديد منذ عام 1962 ؛ فقد قل الإقبال على التجريد بشكل واضح . وكان الأساس المباشر لأزمة نهاية العشرينيات هو أزمة وول ستريت Wall Street بلندن ، والتى تبعها بعد ذلك بشهرين ، فى مايو 1962 ، حدث له مغزاه فى قاعة عرض سوزبى Sotheby ؛ إذ تم سحب لوحتين تجريديتين من المزاد إحداهما للفنان ميرو Miró والأخرى للفنان ستال Staël .. وذلك لعدم تقدم أى مشترٍ لهما . وربما قال البعض إن ذلك أمر عادى ، إلاّ أن للمسألة وجهاً آخر يرجع إلى أمر محدد ، له دلالاته فى عالم المضاربة والاستثمار ، هو : تخلى بعض كبار هواة الفن الأمريكيين مثل لحمان وروكفلر وبرايت عن مجموعات لوحاتهم التجريدية ، كما سبق أن رأينا .

وللوهلة الأولى يبدو وكأن ملامح اللعبة قد تقلصت ، إلا أن حقيقة الأمر – كما سيتضح بعد حين – هى أنهم تخلصوا من مجموعاتهم لخفض الأسعار فى أوروبا ، ثم قاموا بفتح حوالى مائتى قاعدة عرض فى نيويورك لعرض أعمال الفنانين الأمريكيين ذوى الاتجاهات الأكثر تطرفاً !!! إن اللعبة ما زالت مستمرة وملامحها التى تغيب هونا تعود أكثر شراسة ؛ فإذا ما كانت أمريكا تقوم حتى ذلك الوقت بدور المشترى ، وهى مزودة بقوة شرائية تفوق السوق الباريسى ، فهاهى قد أصبحت المورد لنفسها والمصدّر الكبير لأوروبا ومختلف البلدان !

ولقد أثارت هذه القوى الأمريكية المنافسة الجديدة حملات مذعورة ، لم يسبق لها مثيل فى الصحافة الفرنسية . وتمت إدانة هذه اللعبة الأمريكية بتنويعات شديدة من الاتهامات من قبيل : «الإمبريالية الأمريكية» ، «الطابور الخامس الأمريكى» ، «المؤامرات الخارجية» إلخ .. وعندما يختلف اللصوص يظهر جسم الجريمة ، ويتيح للمتابع أن يجد مايدل على مصادرها .

إن ماكتبه بارينو A. Parinaud عام 1964 لشديد الوضوح : «إن فن البوب PoP'art أشبه مايكون بسلاح سرى أنجلو أمريكى . ولقد لحق بعد عشرين عاما بخط سير الكوكاكولا نفسه ، كمحاولة لأمركة العقول والعادات . إنها لمنافسة شديدة ، لاتقل إمبريالية أو عدم رحمة عن الحرب الباردة ، التى ستحسم فى غضون الشهور القليلة القادمة ، والتى ستحدد الكثير من الأشياء» (مجلة «جالرى الفنون» العدد 18 ص9) .

ومنذ ذلك الوقت لم تعد أمركة العقول والعادات شيئاً مجهولاً أو خفياً . فلقد شهد عام 1964 الكثير من المعارك بين مدرستى باريس ونيويورك . وسرعان ما لاح عقم هذه الاتجاهات المتزاحمة ؛ إذ تكشفت السهولة المفتعلة التى يعتمد عليها الفنانون الذين حاولوا الإثراء . ورغم ذلك ظل التجريد قائماً ، وذلك بمساندة السلطات الرسمية فى معظم البلدان ، وقبلها دور تلك المؤسسات الخفية التى تمسك بخيوط اللعبة .

وما أن اندلعت ثورات الشباب عام 1968 فى كل مكان تقريباً ، حتى ارتفعت علامة استفهام كبرى تتساءل عن غاية المجتمعات الأوروبية ، بل وتتساءل عن جدوى الحياة نفسها .

ولقد أدى إلى هذا الهرج والضياع مسيرة طويلة من الإجهاضات ، ابتداء من آمال عصر النهضة إلى الوعود الزائفة التى قدمتها العلوم ، وإذ ببعضها يطور أدوات الدمار التى بلغت أقصاها فى العقود الأخيرة من القرن العشرين . هذه الوعود كان من نتيجتها : تدمير الإنسان ، وتدمير البيئة بل وتدمير الحلم ! ، مما أدى إلى تلك الحاجة الماسة للبحث عن صلات جديدة بين الإنسان والإنسان (المجتمع) ، والإنسان والطبيعة (المجال) ، والإنسان والحلم (الأمل) .

ورغم أن مشارف السبعينيات قد شهدت عودة ما إلى أصول المهنة ، فإنها فصلت بين الشكل والمضمون ، وأهدرت قيمة المضمون لحساب الشكل ، وهكذا لم يدرك أصحاب تلك «اللعبة الدرامية الهزلية» – كما أطلق عليهم جان كلير – أنهم أتوا على مقدسات المهنة وأصولها بقضائهم على الموضوع ، وبتفضيلهم العشوائية الهستيرية ، واستخدام التفاهات ، واستعراض الخزعبلات التقنية التى لامعنى لها . وهاهو يقول فى كتابه المذكور آنفا : «إن الفن الحركى التجريدى الذى ساد فى سنوات مابعد الحرب ، بدءاً من «بخ» اللون الواحد إلى التجريديات الحديثة فى السبعينيات ، يمثل عملية ضمور واضمحلال للفن لامثيل لها . إن كمّ المعلومات والخبرة التقنية التى تراكمت عبر القرون قد انهارت خلال ثلاثين عاماً، لتصبح مجرد ردود فعل عشوائية ، حقيرة . وما أكثر عدد الفنانين الذين أدركوا هذه الخسارة الضخمة وبدأوا يتعلمون اليوم المبادئ الأولية للفن» (26) .

وبقدر ماكانت هذه الرؤية واضحة لدى أولئك الذين استنارت بصائرهم ، فإن صنّاع اللعبة قد نجحوا فى بلبلة الواقع الاقتصادى السياسى ، ومن ثم ظهرت مواقف مختلفة لرجال السياسة حيال الأزمة : فلقد تنبأ بعضهم بالخروج من هذا المأزق ، وقال البعض إنها محنة طويلة المدى ، بينما راح فريق ثالث ينكر حتى وجود أى أزمة !

وتضافرت مع ذلك كله أزمة الطاقة ، ومشاكل البطالة والتضخم ، وعدم الاستقرار الاقتصادى ، والضغوط التجارية إلخ ؛ فبدت الساحة الدولية ، وكأنها تمر بفترة إعادة ترتيب وتنظيم ؛ إذ انتقل مفهوم السياسة الجغرافية إلى ما أطلقوا عليه السياسة الفضائية الأكثر اتساعاً والأكثر شمولاً . وكان ذلك كله دافعاً أكثر شحذا لاستمرار لعبة الفن ، والتى تمثل حجر زاوية فى أيدى صناعها ، وإن دفعتهم الوقائع التى تفلت من خيوطهم إلى متجهات أخرى ، يستردون بها أى رقعة تخرج من أيديهم ، وهكذا كان عليهم أن يعيدوا ترتيب أوراقهم، وبخاصة أن الدور الأمريكى كان قد تقلص نفوذه هونا بعد ماكان فى الثلاثينيات أكبر القوى العالمية.

لقد أفاق المجتمع الدولى على مشارف الثمانينيات ، وتجاوز مرحلة الشك فى دور الولايات المتحدة الأمريكية ، وأصبح يشير إليها بالبنان كمتهمة أولى

بسبب انكشاف أهدافها التى لم تعد تخفى على أحد .

لقد كانت الحضارة الصناعية الغربية فى عام 32 تمر بأزمة حادة - كما سبق أن رأينا - إذ عانت من الضياع وغامت الرءوس ، واتخذ عدم اليقين فيها أحجاماً رهيبة ، وأصبح القلق من الانعكاسات الأساسية التى تمخض عنها هذا النظام الصناعى المنهار تحت وطأة الأزمة الاقتصادية العالمية ، التى انعكست آثارها - عبر صنّاع اللعبة - على الثقافة والفنون بعامة ، وحظى الفن التشكيلى بعناية خاصة فى هذا السبيل . وفى بداية الثمانينيات ، لم يكن الموقف مماثلاً فحسب، بل تجاوز التطابق ليقود أكبر فوضى ثقافية يمكن تخيلها .

لقد بدا كل شىء واهناً عابراً وضاعت أصول الأشياء، بل لم يعد هناك أساس لأى شىء. لقد طغت النمطية الشكلية المفروضة فى كل مكان تقريباً ، وهى نمطية تؤدى إلى ضياع الأصالة التقليدية لكل بلد بشكل غير ملحوظ. عملية تخمّر رهيبة تثير دائماً مشاكل الأمس، بينما يتم ارتجال مشاكل أخرى لاتقل افتعالاً، تساندها تنويعات لاحصر لها، تتسلل بالإيقاع النشاز الجديد ؛ لتحكم من جديد قوانين اللعبة .

وهكذا أخذ فائض غريب من النصوص واللوحات يغرق السوق ، وهو فائض إنتاج لايتسق والطاقة الاستيعابية للاستهلاك ، لكن هذا الفائض كان جزءاً من اللعبة التى تصاعد نجمها فى سماء مليئة بغيوم التنظير ، والمال المنهمر على أرض الواقع ليدمر البقية الباقية من نسق القيم ، ويهدر كل مايتصل بالجذور والأصالة . وكيف لايكون الأمر كذلك وصناع اللعبة لا أصول لهم أو تأريخ(*) ، وكيف لايكون ذلك مصير الفن التشكيلى وهو المستهدف والوسيلة معاً ، وكان الفن التجريدى هو الأداة والمسيرة .

* * *

إن كان ما تقدم هو مثال الفن التجريدى إجمالاً وبعامة ، فمن المهم متابعة مسيرته فى أهم البلدان ؛ حتى نتبين ذلك التشابه فيها وذلك التماثل ، الذى يصل

(*) يرجع تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية على سبيل المثال لأقل من ثلاثمائة عام .

إلى حد المطابقة فى وسائل انتشاره فى كل البلدان على اختلاف أصقاعها .

روسـيـا :

وهانحن نبدأ بروسيا ، فلقد تميز الفن الروسى فى القرن العشرين باتجاهات متباينة تأثرت بالموقف السياسى الاجتماعى للدولة .

ففى عام 1910 ، قام لاريونوف Larionov بتكوين جماعة طليعية ، عرفت باسم «فاليه دى كارو» Valet de Carreau . وفى ذلك العام نفسه ، قام كاندنسكى Kandinsky الروسى المهاجر إلى برلين بتصوير أول لوحة تجريدية . وفى هذه الفترة نفسها ، قام كل من ستشوكين Stoshoukine ، وموروسوف Morosof، وهما من كبار جامعى اللوحات الروس ، بشراء لوحات مجموعة كبيرة من فنانى الطليعة الفرنسيين ، منها لوحات لكل من ماتيس Matisse ، وبيكاسو Picasso ، وديران Derain .

وبدءاً من هذه الحقبة ، بدأ الفنانون الروس ينحرفون إلى أكثر التيارات جسارة وتطرفا . ومن الغريب ملاحظة أنه فى بداية الثورة السوفيتية أخذت الحكومة تشجع هؤلاء الفنانين بترحاب ، وتسند إليهم مهمة قيادة المؤسسات الحكومية . وهكذا لعب كل من شاجال Chagall وكاندنسكى دوراً مهماً بإتاحتهم فرصة انتشار المذاهب التجريدية باتجاهاتها المختلفة ، وقاما بإنشاء متاحف لهذه النوعية من الفن ، وتم تكريس جماعات من الفنانين الداعين لهذه الاتجاهات .

وما أن أتى عام 1921 حتى غيرت الحكومة السوفيتية موقفها تماماً ، بعد ما أدركت الدور التخريبى الذى يقوم به هذا النوع من الاتجاهات التى لاتتفق مع الدولة الجديدة . وهكذا تبنت مذهب الواقعية الاشتراكية لتدين الفنانين التجريديين، لذلك آثر معظمهم اللجوء إلى المنفى سواء فى فرنسا ، أو فى ألمانيا ، أو الولايات المتحدة الأمريكية .

وليس من الغريب ملاحظة أن هؤلاء الفنانين كانوا من أصل صربى أو يهودى ، وهاهم يزدهرون ويؤسسون ماعرف باسم «مدرسة باريس» L'école de Paris ، ولنذكر من هذه الأسماء على سبيل المثال : سوتين Soutine ، وكيكويين

Kikoine وزاك Zak ، وبولياكوف Poliakoff ، وجاربيل Garbell ، وشارشون Charchoune ، وكلها أسماء تكشف عن مساهمة الروس البيض فى ازدهار حركة الفن الحديث بعد خروجهم من بلدهم ؛ الأمر الذى يتضح بجلاء عبر أولى المحاولات التجريدية وتطورها ، والتى لعب فيها هؤلاء دوراً كبيراً لايمكن إغفاله .

فرنســـــا :

أما فى فرنسا فقد عرف فن التصوير انفصالاً متزايداً بين الجمهور والفنانين فى أواخر القرن التاسع عشر . ولقد قام نابليون الثالث بحسم الموقف حيال صرخات الاحتجاج التى أطلقها أعضاء لجنة التحكيم عام 1863 ، وقرر عرض الأعمال التى استبعدوها من العرض . وهكذا عرف جمهور «صالون المرفوضين» لوحة «الغذاء على العشب» للفنان مانيه Manet ، وهى اللوحة التى كانت تعبر عن الفن الحديث آنذاك ، والذى تميز بالابتعاد عن كل مايتصل بالواقع .

وفى عـــام 1874 ، يمثل المعرض الأول لجماعة التأثيريين أول شرخ رسمى، أو أول خط فاصل فى تاريخ تطور الفن الفرنسى .

ومـا أن أتى عـام 1888 حتى كـان جوجان Gauguin يقـدم مـذهب «السنثتيزم» أو التآلفية Synthétisme ، بينما أعاد سيزان Cézane بناء لغة فن التـصـوير من جـديد . وتلا ذلك مـذهب التـأثيـرية – الجـديدة - Néo Impressionnisme ، والرمـزية Symbolisme ، والنابيـة Nabis ، ثم مـذهب الحـوشيـة Fauvisme ، الذى بدا فى وقتها أشبه بألعاب الصواريخ الصاخبة أو أكثرها صخباً فى ذلك الوقت .

ولقد اهتز جمهور المشاهدين برمته فى عام 1911 عند مـشـاهدة أول معرض للتكعيبيين بزعامة كل من بيكاسو وبراك Braque ، وقد اكتفيا باستخدام البعدين على اللوحة ، مستبعدين البعد الثالث ؛ مما اعتبر أكبر تطور ثورى تشكيلى منذ عصر النهضة .

وما أن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى تم فرض المحاولات التجريدية التى كادت تختفى فيما بين عامى 1911 و1912 . وعاد صناع لعبة الفن ليغمروا

الواقع التشكيلى بأشكال متعددة، تستعيد أرضا كانت قد فقدتها بقدر ماتستعيد اللعبة ضراوتها ، وتظهر أسماء جديدة من قبيل مدرسة الفن الفطرى Art Naïf ، التى تدخل الساحة بتجميع عدد كبير من الأنصار، وإن كانوا يحملون الأسماء نفسها !!

لقد أحدثت الحرب شرخاً عنيفاً ، سرعان ماتم استثماره وعلا الضجيج الصاخب ليملأ السماء بغيوم مذهب الدادية Dadaïsme ، الذى انتشر بشكل تخريبى على الصعيد الدولى منذ نشأته . ولم تكن الدادية سلاحهم الوحيد آنذاك ؛ إذ تعد السريالية Surréalisme واحداً من أهم المذاهب التى ظهرت فى فترة مابين الحربين ، والتى انتشرت مثل الدادية على الصعيد الدولى .

وابتداء من ذلك الوقت اختفت بعض القيم من المجال الفنى مثل الوطنية ، والشخصية الذاتية ، والأصالة التاريخية ، والتراث القومى : ولم يعد ممكناً تحديد أى فرق فى الشكل أو فى أسلوب التعبير بين الفنانين فى أى مكان ، فلتحمل اللوحة توقيع الألمانى ماكس إرنست Max Ernst ، أو الكاتلانى جوان ميرو Joan Miró أو الرومانى براونر Brauner ، أو الفرنسيين تانجى Tanguy أو براك Braque ، ما من شئ قد عاد يفرق بين أعمال هذا أو ذاك أو هذه اللوحة أو تلك غير قراءة التوقيع !!

لقد ضمت مدرسة باريس خليطاً كبيراً كان جلهم من اليهود . ولابد أن نذكر هنا أنه عندما تم تكوين هذه المدرسة فى الربع الأول من القرن العشرين ، فيما بين 1905 و 1925 ، لم يتنبه لها أحد ، ولم يعيروها أهمية تذكر ؛ إذ كانت تضم عدداً ضئيلاً من الفنانين ، من أصل أجنبى هاجروا من أوروبا الوسطى ، إلى حى مونبارناس بباريس ، وإن ضمت شاجال Chagall وباسان Pascin ، وسوتين Soutine ، وموديليانى Modigliani ، ثم انضم إليهم بعض البولنديين مثل زاك Zack ، وكرينجن Krenegne ، وجوتليب ، والأكروانى مينتشن Mintchine، والليتوانى ماكس باند Max Band . ويبين لنا شارميه Charmet فى قاموسه عن «الفن المعاصر» : «أن جميعهم كانوا من اليهود» !! [24] الأمر الذى لايحتاج منا إلى تعليق لايغيب عن فطنة القارئ ، دون أن نتهم بمعاداة اليهودية (التى نسلم بها ديانة) ، أو السامية (التى ترجع أصولنا إليها) .

وسرعان ما انضم إلى هذه الجماعة بقية الفنانين الأجانب المقيمين فى باريس، مثل بيكاسو نصف اليهودى، وكل من جرى Gris وفوجيتا Fougita ، اللذين ساهما فى دعم هذه المدارس الحديثة وتكريس دورها ؛ مما أدى إلى أن تبدو العاصمة الفرنسية وكأنها المركز الرئيسى الذى تدار فيه رحى هذه الاتجاهات ؛ لتبذر مصائر الفن الحديث ونخالته فى أراضٍ جديدة، تزرع فيها الشوك وتدمر قيمها .

لقد تأكدت ظاهرة إبادة الشخصية القومية بتكوين الجماعة المسماة «الدائرة والمربع» Cercle et Carré ، والتى أشرنا إلى أنها تأسست عام 1939 ، وكان هدفها تجميع كل ممارسى الفن التجريدى . وتبع هذه الجماعة ، فى العام التالى – تكوين جماعة أخرى تحمل اسم «التجريد الإبداع» Abstraction - Création . لقد كانتا جماعتين مصنوعتين بأياد واحدة وإن بدتا متنافستين !!

وهكذا ما أن اندلعت الحرب العالمية الثانية وتهيأ الواقع لتحقيق أهداف اللعبة حتى تبارى الفريقان – كل بأسلوبه – فى المزايدة والمغالاة فى لغة التجريد. فكان الجمهور ينظر مصدوماً ، ثم يدير ظهره لكل هذه الاتجاهات ، التى دخلت فى لعبة جديدة مع النازية والاحتلال الألمانى ، واستثمرت دعايتها بعد ذلك لتبالغ فى تصوير معركتها .

وفى حوالى عام 1960 ، كانت هناك عملية فصل تام بين الجماعتين، وإن توالت الجماعات التجريدية تحت مسميات متعددة فى مختلف بلدان أوروبا، وكان قانون صنّاع اللعبة يقوم فى هذه الحقبة على أساس سيكولوجى ، يتميز بإيجاد صور من التعارض والتصارع بين التيارات المختلفة، التى لم تع أن فى التصارع البادى على السطح دعاية محسوبة ورواجاً متحققاً لأهداف واحدة، وإن تعددت تياراتها التى أكسبها التنظير المتعدد الأوجه والصراع فى ذاته إمكان البقاء، وتحقيق الأهداف المرسومة بعناية فى عالم تشكيلى غاص بالمتدنى الذى تجذبه هذه الصراعات المحمومة عن الأُصول الفنية الراسخة وتبحر به إلى هوة مالها قرار .

وهكذا تميزت هذه الحقبة بعدد لاحصر له من المذاهب التى تدير وتحكم

حلقاتها الأصابع الخفية التى استترت خلف الصراع وصنعته وروجت له . وليس غريباً - والحال هذه - أن تتكون مدرسة نيويورك فى هذه الحقبة نفسها ، وهى تحمل فى كنفها شقى الصراع (المتوهم) والتجارة معاً لينصهر فى بوتقتها سباق مبادرة التجارب الفنية الآسنة ، على المستوى المحلى والصعيد العالمى .

ألمـــانيا :

أما فى ألمانيا ، فيمثل مذهب «دى بروك» Die Brucke ، أو القنطرة ، الذى تأسس عام 1905 ، نقطة انطلاق الفن الحديث . إن مؤسسى هذا المذهب الذى يشبه الحوشية إلى حد كبير ، كانوا ينوون الربط بين مختلف الاتجاهات المسماة بالطليعة آنذاك . إنها تلك الحقبة التى أصحبت فيها ألمانيا ، ولعدة سنوات ، من أكبر المستودعات الأوروبية لأعمال الشعوب البدائية .

وقبل ذلك بأربع سنوات ، قام كاندنسكى ، الروسى الأبيض الذى تجنس بالجنسية الألمانية عام 1928 ، ثم بالجنسية الفرنسية عام 1939 !!! ، قام بتأسيس مدرسته الشخصية عام 1901 والمعروفة باسم «فالانكس» Phalanx ، لكنه سرعان ما سيفضها عام 1904 ليقوم بجولة طويلة قبل أن يستقر فى مدينة ميونخ ، حيث سيقوم بتأجير شقة واسعة ذات أربع حجرات ، وهناك فى هذه الشقة ، سيكتشف لوحته المائية الشهيرة ، والتى كان قد وضعها مقلوبة ، وهو إذ يراها بهذا الوضع المقلوب ، تنم له عن صرخة دهشة ، ليدّعى بعدها أن هذه اللوحة بوضعها المقلوب هى ملهمته ، التى أوحت إليه بإلغاء الموضوع من فن التصوير !! وبذلك افتتحت لوحة الألوان المائية هذه بداية عهد التخريب ، أو حكم التجريد كما يسمونه ، وبدأ هو بتكوين جماعة أخرى عرفت باسم «الفارس الأزرق» Der Blau Reiter .

وقامت هاتان الجماعتان ، بالاشتراك مع جماعة برلين المعروفة باسم «نيوسيزيسون» New Sezession ، بفرض الفن التجريدى فى ألمانيا عام 1912 ، عندما أقاموا ذلك المعرض الشهير فى مدينة ميونخ ، والذى تكدست فيه أعمال كل من بيكاسو ، وبراك ، وديران ، وديلونى ، ومالفيتيش ، ولوريونوف ... إلخ .

ولقد أدى الانهيار العسكرى لألمانيا إلى تهيئة المناخ وانتهاز الفرصة من قبل صناع اللعبة ؛ كى تنتشر هذه الاتجاهات ويستقر دورها التخريبى . وفى عام 1919 قام الفنان جروبيوس Gropius بتأسيس «الباوهاوس» Bauhaus فى مدينة فيمار – كما أسلفنا القول – ولقد قام بنشاط ضخم ومؤثر لنشر التجريد فى مختلف الفنون ، وإن خضعت كلها للروح التركيبية Constructivisme ، وامتد تأثير مدرسة الباوهاوس هذه إلى العالم بأسره ، إلا أنها اضطرت إلى الانتقال إلى مدينة دساو عام 1923 ، حيث قام النازى بإغلاقها عام 1933 .

وليس من الغريب ملاحظة كيف أن معظم هؤلاء الفنانين قد لجأوا إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، ثم كيف قام جروبيوس هذا نفسه بمساعدة كل من فايننجر Feininger وموهولى ناجى Moholy Nagy بتأسيس الباوهاوس الجديد New Bauhaus فى مدينة شيكاغو عام 1937 .

لقد كانت أمريكا – وبحق– أخصب أرض للوافد الجديد ، لتعاون تتحد فيه الأهداف والفلسفة والرؤى ، وتذوب فى خضمه وتختفى المؤسسات التحتية ذات الهوى الواحد «تجارة بالفن (كأى سلعة) للتدمير» . وكان على العين البصيرة أن ترى فى هذا التوافق الجديد بأهدافه غير المعلنة ، التى لم يبد فى سطحها غير قشورها ، التى يقول عنها شارميه على سبيل المثال : «إن طموح هذه المنظمة ، كما هو معلن فى بيانها الافتتاحى ، يرمى إلى الربط بتوافق بين فنون العمارة والنحت والتصوير . بينما كانت نهاية البيان تحدد «إن هدفنا النهائى ، والبعيد المنال حالياً ، هو تحقيق العمل الفنى التجميعى ، العمل الأعظم Le Grand Oeuvre – حيث لن تكون به أى فوارق أو تمييز بين العمل الضخم والعمل الزخرفى» (24) .

إن مايلفت النظر ويستوقف الانتباه فى هذه العبارة التى استشهد بها شارميه فى نهاية البيان ، ليس ماتحويه من رغبة إذابة أى تمييز بين مجالين فنيين مختلفين تماماً ، وبشكل مسبق متعمد ، وإنما تعبير «العمل الأعظم» Le Grand Oeuvre المكتوب بالأحرف الكبيرة ، وهو تعبير ماسونى بحت ، سنعود إليه فيما بعد . ألم نقل إن الأهداف المعلنة قد صرفت النظر – حتى بعارضيها – عن رؤية ما وراءها .

وفى كل الأحوال ، فإن وصول النازى إلى الحكم قد أنزل ضربة قاضية – غير مقصودة – بالفن التجريدى الألمانى ، الذى اعتبره الحكام الجدد «فناً منحلاً» وتم تحريمه . ثم قام النازى بحل مدرسة الباوهاوس التى هاجر أتباعها إلى الولايات المتحدة الأمريكية .

وما أن تضع الحرب أوزارها حتى يستثمر صناع اللعبة سنوات الضياع عبر إعلان محموم ومبالغ فيه لتصبح الخمسينيات نقطة تحول واضحة ؛ إذ إن أعمال ذلك الجيل ستنضم إلى الحركات التجريدية الدولية . وتكسب كل الاتجاهات التى صنعت تحت أعينهم – بما فيها تلك الاتجاهات التى مضت فى شوط التطرف لما هو أبعد – تكسب أتباعاً مخلصين ، فما أكثر العيون المغمضة منهم والمنساقة والتابعة ، وإن ظنت أنها تبدع الجديد .

إيطــــاليا :

أما فى إيطاليا ، فها هى قنبلة «المستقبلية» Futurisme تنفجر فجأة فى عام 1909 ، وهى الحركة التى بدأت فى مجال الآداب ، ثم امتدت إلى المجال الفنى التشكيلى ، وحاول فنانو المستقبلية التعبير بشتى الوسائل عن الديناميكية المميزة للعصر الحديث ؛ فقاموا بعملية انفصال تام عما يمثل الماضى ، مستخدمين الألوان بشكل عدوانى ، ومدخلين بعض العبارات أو الملصقات على لوحاتهم !!

وبهذا المذهب الفوضوى ، وجدت إيطاليا نفسها فى طليعة الفن الأوروبى ، بقيادة مارينتى Marinetti الذى تزعم ثورة المستقبل !! ولقد اتجه أولاً ليعلن عنها فى موسكو عام 1914 ، ثم بعد ذلك بعشرين عاماً راح يتغنى بها فى برلين !! .

وفى الوقت نفسه قام دى كيريكو De Chirico عام 1911 بالإعلان عن مذهبه فى «التصوير الميتافيزيقى» Pittura Metafisica .. وللحق كان دى كيريكو قارئاً نهماً لأعمال كل من شوبنهاور Schopenhauer وفاينرنجر Weinringer ونيتشه Nietzsche . ولقد تخيل نوعاً من الفن يمكنه التعبير عن ذلك الجانب الغامض فى الوجود الإنسانى ، أى بالتعبير عن الجانب الشبحى للأشياء ، وها هو يقول : «لكى يصبح العمل الفنى خالداً حقاً يجب أن يبتعد تماماً عن كل ماهو إنسانى ؛ إذ إن الصواب والمنطق يضرانه» ! ويالها من عبارات تخدم

صناع اللعبة ومحركيها .

لكن مـا أن يأتى عـام 1922 حتى يتفتت المذهب ليلتقى أعضاؤه من المصورين والشعراء فى مذهب السريالية ، وياله من تحول !!

لكن هاهم فنانى المستقبلية ينضمون فى أعقاب الحرب العالمية الأولى إلى الفاشية ؛ مما أدى إلى عرقلة تطور الحركة ، ومن ثم تبلور مذهب المستقبلية الثانى حوالى عام 1928 ، وإن لم يحقق ازدهاره إلا بابتعاده عن الخط الثقافى للفاشية وبالانضمام كلية إلى التجريد .

ومنذ عام 1933 بدأت معارض الفن الحديث تنتشر فى إيطاليا ، إلا أن أول معرض شامل للفنانين التجريديين لم يتم إلا فى عام 1935 . ومع بدايات معارك الحرب العالمية الثانية بدأت قوة انتشار التجريد تعانى من بعض الجمود . وتم وقف المجلة الفنية «كورّينتى» Corrente (التى تأسست عام 1938 والتى تساند هذه التيارات) فى العاشر من شهر يونيو عام 1940 ، عند إعلان إيطاليا على يد موسولينى مشاركتها لألمانيا فى الحرب .

وكالعادة ، هاهى التجريدية تستعيد أراضيها المفتقدة ، وتصل ذروة بريقها عام 1940 ، ومع الستينيات عرف التطور الفنى سرعة إيقاع فجائية مثلما حدث فى أوروبا . لقد غاص الواقع فى فيضان من التجريد ، احتل فيه مذهب البوب آرت الأمريكى مركز الصدارة .

إنجـــــلترا :

أما فى إنجلترا فلقد تمت محاولة القضاء على فن التصوير الأكاديمى فى القرن العشرين مع تكوين «جماعة مدينة كامدن» Camden Town Group ، عام 1911 ، ثم «جماعة لندن» London Group عام 1913 .

وكانت الجماعة الأولى تهدف إلى العمل ضد موقف الفنانين والنقاد البريطانيين المناهضين للأفكار الجديدة السائدة فى أوروبا . أما الجماعة الثانية ، رغم أن وجودها كان عابراً ، فلقد أدت إلى الانفجار الثورى المعروف باسم «الحركة الدواميّة» Vorticisme ، والتى كانت ترمى ، على حد قول مخترعها

ويندام لويس Wyndam Lewis ، إلى خلق لغة نظرية لاتقل تجريداً عن الموسيقى» .

ثم سادت أفكار وتيارات مدرسة باريس فى إنجلترا فى فترة مابين الحربين. وما أن انتهت الحرب العالمية الثانية حتى وصلت أعمال فرانسيس بيكون Francis Bacon إلى ذروة انتشارها، برغم كل ما تتضمنه من صور مقززة ومبتذلة ، ودافعة لليأس ، يدور معظمها حول الجنس وتخلص الإنسان من فضلاته الطبيعية !

وفى الخمسينيات ، اتسع حقل النشاط الفنى فجأة لتستقبله المدرسة الأمريكية بصخب واضح وحفاوة بالغة يشيان بما وراءهما . ومن الطريف- والحال هذه- أن يتم نطق لفظ «البوب آرت» Pop Art فى لندن لأول مرة فيما بين عامى 1955 و 1956 ؛ ليتم نقله بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية مع كل الازدهار المدوّى الذى صاحبه .

وليس من الغريب إذ نتابع تطور مذهب «البوب آرت» ، أن نرى كيف أنه قد نقل الكثير من مبادئ الكولاج الدادى ، مع إضافة بعض الملامح الشعبية للمدن الكبرى ليختلقوا لأنفسهم نوعاً من الجذور وشيئاً من التاريخ أو الأصالة .

اليهـــــود :

ورغم الأصابع الخفية التى نرى فيها بوضوح - ضمن مانرى - مخالب الصهيونية (عبر اليهود الذين يعتنقونها) ، فإن المساهمة الثقافية للشعب اليهودى - كما اصطلحوا على تسميته - فى مجال الفنون التشكيلية، وخاصة فى فن التصوير، كان يفترض أن تكون ضئيلة للغاية . ويرجع هذا الافتراض إلى الوصية الثانية من الوصايا العشر ، والتى يجئ نصها فى العهد القديم هكذا : «لاتصنع لك تمثالاً منحوتاً ولاصورة مما فى السماء من فوق ، وما فى الأرض من تحت ، وما فى الماء من تحت الأرض» (العهد القديم ، سفر الخروج ، الإصحاح العشرون)(*) .

(*) تجدر الإشارة هنا إلي أن فكرة تحريم فن التصوير وردت أساساً في الوصايا العشر للدين اليهودي ، ثم نسبت تلفيقاً عبر «الإسرائيليات» إلي الإسلام .. إلا أن دراسة هذه القضية تخرج عن نطاق هذا البحث .

وكان المفهوم فترة طويلة أن هذا التحريم قاطع ، إلا أنه قد أثار فيما بعد عديداً من التفسيرات ، التى أدت إلى مولد نوع من فن الأيقونات ؛ لذلك سادت – حتى مطلع القرن العشرين – فكرة أن اليهود «شعب بلا فن تصوير» (الموسوعة الدولية لفن التصوير الجزء الرابع) (124) ، وإن أدت الأبحاث التى أجريت فى مطلع هذا القرن إلى الكشف عن مقتطفات بعض النصوص ، التى تبيح التصوير ، ولكنها تحرم النحت .

ولقد بدأ فن التصوير اليهودى يتطور كمجال زخرفى فى المعابد فى العصور القديمة . وفى منتصف القرن الثانى عشر ، بدأت السلطات الحاخامية تمنع تصوير الحيوانات فى المعابد ، وانحسر عمل الفنانين إلى زخرفة النصوص العبرية ، وكان أسلوبهم الزخرفى مطابقاً للأسلوب الزخرفى للبلدان ، التى تقيم فيها الجاليات اليهودية .

ومع مطلع القرن التاسع عشر ، الذى يسمونه «عصر تحرير اليهود» ، نلحظ خلطاً كبيراً حول فن التصوير لدى الجماعات اليهودية المتفرقة فيما أسموه الدياسبورا (الشتات) ، وفى كل الأحوال فلقد حدث تغيير جذرى حتى فى تفسير النصوص المقدسة ، مادام اليهود قد بدأوا يسهمون فى مختلف التيارات الفنية فى البلدان التى يعيشون فيها – ومن ثم بدأوا يطلقون نفثات مذاهبهم فى مختلف الفنون ، التى يجمعها فى النهاية ، ما اصطلح على تسميته بالتجريد ، «لعبة الفن الحديث» ، وكانت لهم اليد الطولى فى صنع اللعبة فى مجال الفن التشكيلى .

ومع بداية القرن العشرين ، لجأ عدد كبير من اليهود إلى فرنسا ، وكان طبيعياً أن يصبحوا أعضاء شديدى الحيوية والنشاط فى «مدرسة باريس» . ثم ساهم هؤلاء المهاجرون أنفسهم فى إرساء قواعد عدة مذاهب وتيارات – كما سبق أن رأينا – وأخيراً قاموا بإرساء قواعد فن تصوير قومى صهيونى ، مع إنشاء دولة الكيان الصهيونى المسماة «إسرائيل» . وهكذا تلاشى التحريم الدينى لخدمة الأهداف الخفية التى يستخدمون فيها عديد من الأبرياء لتدمير تاريخ طويل ممتد للفن بدعوى التطوير والتجديد ، وهدم القيم الفنية الأصيلة ، وتحويل الفن إلى سلعة وتجارة ودعاية ووسيلة انهيار لكل قيمة جمالية ، ومن ثم «أنسقة» القيم بعامة ...

ويالها من معركة شرسة سلاحها الفن التجريدى ! .

وهكذا تركزت مساهمة اليهود فى الفن فى إشباع روح المذاهب ، التى كانوا ينشرونها .

وإذا ما انتقلنا إلى الكيان الصهيونى فى المسماة «إسرائيل» فى فلسطين المحتلة ، فإن تاريخ الفن فيها يرجع إلى فترة ماقبل الحرب العالمية الأولى ، حينما هاجر بعض الفنانين جرياً وراء تحقيق الحلم الصهيونى . ولقد تم تأسيس مدرسة الفنون الجميلة «بيزاليل» Bezalel عام 1906 ، أى فى ذلك العام نفسه الذى تم فيه تأسيس «متحف بيزاليل الوطنى»(*) فى القدس ، والذى أصبح جزءاً مما سمى «بمتحف إسرائيل» ابتداء من عام 1965 .

وبعد الحرب العالمية الأولى ، تكون مناخ جديد مع معركة هجرة اليهود الواسعة ، فقام طلبة مدرسة «بيزاليل» بإنشاء «جمعية الفنانين اليهود» عام 1923 ، التى تغير اسمها فيما بعد ليصبح «جمعية المصورين والنحاتين اليهود» ، وكان طبيعياً أن يرددوا المذاهب التجريدية نفسها وتفريعاتها فى الخمسينيات ، ألم يكن صانعوها وأصابعها الخفية هم أنفسهم أبناء جلدتهم ؟

ويعد إنشاء متحف تل أبيب عام 1931 حدثاً مميزاً فى تاريخ فن التصوير بفلسطين المحتلة ؛ إذ إن كل المعارض المقامة فيه كانت على صلة مباشرة مع مدرسة باريس تحت زعامة سوتين .

وبعد استيلاء النازى على الحكم فى ألمانيا ، ومع هجرة عديد من فنانى أوروبا الوسطى ليستقروا فى القدس ، كان هؤلاء القادمون الجدد من أولئك الذين تم تكوينهم فى «الباوهاوس» أو فى غيرها .

وفى غضون الحقبة الممتدة بين عامى 1933 و 1943 ، كانت كل أشكال

(*) وهو المتحف المكتوب عنه في «دليل إسرائيل» أنه «هيئة تابعة للمنظمة الصهيونية العالمية ، وتدعمها الهيئة التنفيذية للمنظمة بالاشتراك مع الوكالة اليهودية ، وتدعمه من الولايات المتحدة الأمريكية المؤسسة الثقافية الأمريكية الإسرائيلية» !! .

الفن الحديث ممثلة فى فلسطين (*) . ويعد وصول مارسيل يانكو Marcel Janco، الذى كان واحداً من مؤسسى الدادية فى سويسرا ، بمثابة حدث تاريخى عام 1942 ؛ إذ قام بتأسيس ما أطلق عليه «قرية الفنانين» فى «عين هود»، وهى تعد من أكثر المراكز الفنية الحديثة نشاطاً .

ولم تؤثر الحرب العالمية الثانية ، ولاصعوبة الاتصال التى فرضتها على أوروبا على الحياة الفنية لدى يهود فلسطين . ففى عام 1948 تم تكوين حركة طليعية جديدة باسم «آفاق جديدة» . ولن تكف هذه الجماعة عن تنظيم المعارض المخصصة كلية للتجريد طوال خمسة عشر عاما ، منذ إنشاء الكيان الصهيونى . وبذلك شاهدت الخمسينيات تكوين أول جيل من الفنانين ، الذين تم تكوينهم كلية فى مدارس فلسطين المحتلة ، فى خضم تعدد المذاهب التجريدية التى لم تكف منذ عام 1948 - وهو عام إنشاء الكيان الصهيونى - عن أن تكون هى بذاتها أشكال الفن السائدة المفروضة .

وتلا ذلك ، فى الستينيات ، تدفق «البوب آرت» الأمريكى نفسه ، الذى ساد فى مختلف البلدان .

وإذا انتهينا من تطور لعبة التجريد فى الكيان الذى استولى على «أرض الميعاد» ، ذلك الوهم الذى حولته الصهيونية إلى حقيقة لتمارس أبشع استعمار استيطانى فى التاريخ ، لدولة بلا تاريخ ، كان أبناء جلدتهم ركيزة الأصابع الخفية للقضاء على تاريخ الفن الممتد من قبل التاريخ ، وهانحن نكتفى فى هذا الجزء بالإشارة إلى أمريكا ، التى يتسم تاريخ فن التصوير فيها بحداثة تكوين البلد ذاتها ؛ أى إنه يرجع إلى أواخر القرن الثامن عشر . ونظراً لأهمية الدور الذى لعبه على نطاق المجتمع الدولى ، ونظراً لصلته المباشرة والأساسية بأطروحة هذا البحث ،

(*) لم يشارك عرب فلسطين في هذه التجمعات ، فقد كان الوعي العربي في الثلاثينيات والأربعينيات في فلسطين شديد الإحساس بتراثه ، ومن ناحية أخري كان تواطؤ حكومة الانتداب البريطانية مع السكان اليهود علي قلة عددهم آنذاك باعثاً للريبة عند عرب فلسطين، زادها أواراً وضوح دلالة الحلم ، الكابوس الصهيوني ، وأخيراً كانت المواجهة مع الصهيونية في فلسطين عاملاً أساسياً في عدم مشاركة الفنانين الفلسطينيين في هذه اللعبة.

فإني أرجئ دراسة تطوره إلى الفصل الأخير حيث يتصاعد لحن أخير يكشف تنويعات النشاز . ويكفي أن أشير هنا إلى أنه في حقبة جد قصيرة ، في لازمن تقريباً ، انتقل تطور الفن الأمريكي من مجرد التبعية الساذجة في مذاهب الحضارات القديمة إلى السيادة المتميزة ، اعتماداً على التصدير والفرض . ويالها من مفارقة تتم دوماً على أيدي أولئك الذين لا تاريخ أو تراث لهم لتشويه كل تاريخ وكل تراث .

* * *

نظرة على بعض من تيارات لعبة الفن الحديث :

كان لابد - في ظني - لإضفاء الوضوح اللازم لخط المسيرة الزمنية للعبة الفن الحديث ، أن نقدم نبذة تاريخية عن أهم تياراته ، وإن اكتفينا بالتعبيرية ، والدادية ، والمستقبلية ، والسريالية ، و «البوب آرت» .

التعبيرية :

ونحن إذ نشير إلى التعبيرية في البدء ، فإنما لنبين كيف أن صناع اللعبة ، لعبة الفن الحديث ، قد استثمروا الطابع الفوري للتعبيرية لتنطلق خطاهم في الاتجاه الخاطئ الذي نبرئ التعبيرية منه .

لقد قام الألمان بخلق كلمة التعبيرية Expressionnisme كي تعني كل المظاهر الثورية للفن فيما بين عامي 1910 و 1920 ، وساهم هرفارت والدن Herwarth Walden رئيس تحرير مجلة «دير ستورم» Der sturm بنشرها قبل وبعد الحرب العالمية الأولى .

ويعتمد هذا المذهب على تأكيد العنف التلقائي الثوري للتعبير الفني في الذاتية التشكيلية وتشويه الأسلوب ، كما اعتمد على أولئك الفنانين المتفردين المدفوعين عن طيب خاطر إلى حافة الجنون .

وكانت هناك موجة أولى قد ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ، وإن لم تكن لها صلة تقريباً مع تلك الموجة الثانية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين والتي ولدت في ألمانيا ، ثم انتشرت في فرنسا مع وصول الفنانين اليهود إلى

باريس ، وكان بعضهم – كما رأينا – مهاجراً أو مطروداً من روسيا . ويعد كل من موديلياني وسوتين وشاجال وباسان من أكثر الذين ساهموا في إرساء معالم هذه المدرسة الثانية ، ومنذ ظهورها اندفعت الأصابع الخفية لتستثمر الثورة ، التى أرهصت بها التعبيرية ، والتى كان يمكن أن تتطور بالفن التشكيلى فى مسارات حيوية ترتفع برؤئ الفن إلى ذرى جديدة ، استثمروها فى اتجاه معاكس لقيم الفن الذى كانت التعبيرية قد خطت به خطى واسعة فى ثورة حقة، ولم تغفل المضمون، بل أثرته وقدر لها عديد من الفنانين المبدعين المتفردين ، حتى أن البعض يعد هذا المذهب بمثابة المحرك الأكثر دواماً والأكثر حيوية فى الفن التشكيلى والآداب والموسيقى والسينما .

وهكذا تكشف لعبة الفن الحديث عن أهدافها منذ البدء ، عندما تستند إلى قوى الموجود فى الواقع وتجنح به لحساب لعبتها ، بدلاً من أن يأتى الميلاد الجديد مولِّفاً Synthèse فى اتجاه الأمثل .

ولقد وُجد تيار التعبيرية فى أمريكا بالعنف والحيوية نفسيهما، كما انعكس على مختلف البلدان بصور متفاوتة من الحدة ، واستثمرت بذور نمائه التى كان يمكن أن تزهر شجرة خلود – وقد أزهرت بعض ثمارها عبر الأسماء الأولى الشامخة مثل فان جوخ – كى تصبح معول هدم ؛ ذلك أن التعبيرية كانت فى وجه من أوجهها تطويراً للتراث ؛ فأصبحت على يد لعبة الفن الحديث بتجّاره وصانعيه من أدوات هدم الفن وتدمير كل أصيل ، ضربة أولى لقطع الصلة بالتراث الفنى ، ومعول هدم لقيمه الراسخة ، بدلاً من أن تكون تطويراً وإنماء وحلقة من حلقات التطور فى مسيرة الفن وقيمه الجمالية .

لقد كان لمعرض «جماعة ميونخ» المقام فى برلين عام 1892 وقع القنبلة فى الأوساط الفنية والأكاديمية . وبدأت اللعبة مع نهايات الحرب العالمية الأولى عندما بدأ رد فعل عنيف ضد التعبيرية فى ألمانيا . وما أن تأتى الحرب العالمية الثانية حتى يكون تأثير التجريد والسريالية قد تضافرا معاً ؛ ليتمخضا عن تيار جديد هو التعبيرية التجريدية L'Expressionnisme Abstrait .

المستقبلية :

أما المستقبلية Futurisme ، فكانت حركة فنية وأدبية فى آن واحد . وقد لاحت فى سماء الحركة الفنية الإيطالية عام 1909 ، واعتبرت أكثر المذاهب ثورية وحسماً آنذاك ، وذلك بتأكيدها أولوية السرعة !! ولقد انضم الشاعر الفرنسى أبولينير Apollinaire وكتاب آخرون إلى هذا المذهب . وساد الشعر والمسرح بعض التعبيرات المستقبلية ، إلا أن الحرب العالمية الأولى أدت إلى تفتته السريع .

وكان مذهب المستقبلية بكل ماتضمنه من عنف وصراع ، ومظاهر صاخبة يزعم إلغاء فن الماضى ويطالب بهدم المتاحف . وبقدر اتسامه بالعنف والصخب كان تأثيره شديد المرارة ، ويكفى أنه يعد أول أشكال الدادية .

الدادية :

أما مذهب الدادية ، فيقع فيما بين التكعيبية والسريالية ، ولقد ولد فى مدينة زيورخ عام 1916 ، فى «كباريه فولتير» ، أثناء اجتماع لعدد من الشعراء والمصورين ، وكلهم من النازحين من مجتمعاتهم الأصلية أو الهاربين منها . ومع التسليم بأن الدادية ظاهرة ثقافية لايمكن فصلها عن الحرب العالمية الأولى ، فإنها بالغت – من خلال الأيادى الخفية التى استثمرت الواقع السياسى الاقتصادى – فى التعبير عن العدمية فى الفن بشكل جذرى لامواربة فيه . لقد كان المذهب فى البداية عبارة عن حركة احتجاج لبعض الشعراء والفنانين الشبان ضد عبث الحرب ، التى كانت قد قامت منذ سنتين بتحطيم كل آمالهم الأساسية – أو على الأقل ذلك هو ما زعموه وما استثمره صناع لعبة الفن الحديث .

إن روح المقاتلة والعنف الفوضوى الذى صاحب مولد هذا المذهب تكشف عن فوضى الروح العامة السائدة إبان الحرب ، كما تدل على الحاجة الماسة لخلق مجتمع مفلس اجتماعياً ومعنوياً .

أما من وجهة النظر الجمالية ، فإن هدف هذه الجماعة من الفنانين إنما هو هدم وإنكار كل الأشكال الفنية ، داعين إلى العبثية والفوضوية بشكل دائب . وفى الوقت نفسه الذى كانت تتم فيه هذه الأحداث فى باريس وفى ألمانيا ، كانت

الفوضى تتجاوز نطاق العاصمة لتنقلب إلى مظاهرات ثورية سياسية ، فقد كان طبيعياً ، وتبعاً لقوانين اللعبة وأساليب ومخططات صناعتها ، أن يسود المذهب نفسه ويحتفى به فى نيويورك .

لقد ظهر بيان هذا المذهب عام 1918 ؛ أى أثناء الحرب العالمية الأولى . ويعكس البيان تأكيداً لقوى الهدم والتدمير التى تطالب بها هذه الجماعة . وكانت المعارض الدادية المقامة فى كل مكان تدفع التعبير إلى حد السب والإباحية . وفى هذه الأثناء كانت تتولد تباعاً تيارات أو تشعبات أخرى ، وذلك مثل «الكولاج» Collage أى اللصق ، «والفروتاج» Frotage أى الدعك ، و «الجراتاج» Gratage أى الكحت ، و «الاسيمبلاج» Assemblage أى التجميع ...إلخ . وسيظهر جزء من كل هذه الوسائل بعد الستينيات فى مذهب «البوب آرت» ، ولم لا .. فدائرية اللعبة متصلة ، مهما تعددت حلقاتها وتنويعاتها .

السريالية :

ويعد مذهب السريالية ، الذى تلا الدادية ، أخر المذاهب الفنية التى رفعت شعار الثورية المزعومة فى القرن العشرين . ومثله مثل كل المذاهب الفنية انعكس أثره على الفلسفة ، والشعر ، والفنون بل والسياسة ؛ إذ اهتم أولاً باستكشاف منظم للاشعور والحلم ، ليس بغية أهداف فنية وأدبية فحسب ، وإنما بقصد غايات تزعم الثورية بما أن صناعه قد ادعوا أنهم كانوا يرمون إلى «تغيير الحياة» ، ولقد كانوا يريدون ذلك فعلاً ، لكن فى أى اتجاه كانت ترمى سهامهم ؟!

إن تاريخ السريالية يقع إجمالاً فيما بين عامى 1919 ، 1969 ، وإن كان البيان الرسمى للحركة قد أعلن فى عام 1924 . وعلى الرغم من نسب هذا المذهب من الناحية التشكيلية إلى الرمزية والتكعيبية .. فإنه ينتمى أساساً إلى الدادية من حيث إنه – هو أيضاً – قد استعان بالمظاهرات الموصومة بالعنف ، وبالثورة ضد النظامين الاجتماعى والأخلاقى . وترادف كلمة «الأخلاقى» شتى الأهداف الحقيقية للسريالية ، بقدر ماتشى رؤاهم الفوضوية بمراميهم .

وفى عام 1929 ، قام أندريه بريتون André Breton بنشر البيان الثانى

للمذهب ، كما قام بفصل عدد كبير من أصدقائه ، ثم انضم إلى الشيوعية مع آراجــون Aragon وإيلـوار Eluard ، وكتب كتابه المعروف باسم «السريالية فى خدمة الثورة» ، ولكن سرعان ماسيترك الحزب الشيوعى ويتنصل من انتمائه الماركسى .

وفيما بين عامى 1922 و 1929 ، تم تجميع عدد هائل من الفنانين تحت لواء هذا المذهب . ومنهم مـاكس إرنست Max Ernst ، ومــان رى Man Ray ، وأندرى مـاسـون André Mosson ، وجـوان مـيـرو Joan Miró ، وهـانـز آرب Hanz Arp وسلفـاتور دالى Salvator Dali إلى جانب أسماء دى كيريكو ودى شان وبيكابيا وبيكاسو .

وفى غـضـون سبـع سنوات ، استطاع هذا المذهب الذى كـان قـد صـاغ برنامجـه عـام 1924 ، أن يجذب مثل هذا العدد الضخم من الفنانين ؛ مما يثير الفضول ، خاصة أن هذا التجمع كان أشبه مايكون بلواء من المحاربين فى كتيبة تتسم مبادؤها بالفوضى والتدمير ، ورغم ذلك كان تماسكهم – ولو إلى حين – حلقة تهدر بشعارات براقة وتعمق مجرى التمرد فى تشابك غريب ، وإن كان سهل التفسير ، عندما نعى طبيعة الدور والأيادى المحركة . لقد انقسمت الطليعة الفنية فى فـتـرة مـا بين الحـربين بين السرياليـة ، وكـانت عـاصـمـتـهـا باريـس ، والفن التجريدى ، ومقره «الباوهاوس» . إلا أن إغلاق النازى له عام 1933 – كما سبق القول – جعل الكفة تميل تجاه السريالية ، وقوّى الجانب اللاشكلى للاتوماتيكية Automatisme التى سادت بشكل مطلق عام 1939 .

وابتـداء من عـام 1936 ، امتد انتشار السريالية على الصعيد الدولى حتى الولايات المتحدة الأمريكية . بينما ظلت ثلاث دول فحسب مناهضة لهذا المذهب وهى : ألمانيا هتلر ، وإيطاليا موسولينى ، وروسيا ستالين . وهكذا ما أن أتى عام 1938 حتى تم الخصام مع المذهب الشيوعى ، وكأنه لم يكن أمراً عفوياً أن يقوم أندريه بريتون فى ذلك العام نفسه بتحرير بيانه الشهير مع تروتسكى ، والمعروف بعنوان : «من أجل فن ثورى مستقل» .

لقد أدت الحرب العالمية الثانية إلى نفى عديد من الفنانين السرياليين إلى

الولايات المتحدة الأمريكية ؛ مما نجم عنه ازدهار جديد فى القارة الأمريكية ، خاصة أن التجريدية الغنائية Abstraction Lyrique والفن اللاشكلى Art informel و «التاشزم» Tachisme أو البقعية وغيرها من المذاهب قد استمرت فى تغذية هذه الانبثاقة بقدر ما انبثقت عنها .

وتمت تغذية أكثر الأشكال غرابة بشكل منتظم ، معتمدين على عناصر المفاجأة ، والفضيحة ، والبحث عن الإثارة الفورية والخيالات الجنسية ، وشذوذ الملذات الحسية ، وغزو الواقع بأعمال ناجمة عن الهلوسة والاضطراب والفوضوية .

وفى حوالى الستينيات ، ظهرت موجة جديدة من موجات الهدم الحضارى بواسطة الفن بانتشار ظاهرة «الردى ميد» Ready Made ، أو الفن القائم على الأشياء السابقة الصنع ، وظاهرة البوب آرت Pop'Art ، أو الفن القائم على عناصر شعبية ، ويالها من أسماء . وإذا كان المصنَّع سلفاً لايحتاج منا إلى بيان ، فإن فن البوب بزعمه لاستثمار عناصر شعبية ، يحتاج إلى بعض الإيضاح حتى لاتخدعنا كلمة شعبية .

البوب آرت :

يقع مذهب البوب آرت فيما بين عامى 1950 و 1970 ، وهو يعد بمثابة تطوير «الريدى ميد» ، وهو نتاج للأيادى الخفية التى استغلت واقع الحضارة الصناعية . فلقد استعان هذا المذهب بمجالين : أحدهما يستخدم الأشياء الصناعية فى العمل الفنى ، والثانى يلجأ إلى أسلوب الصورة الدعائية التليفزيونية أو السينمائية وغيرهما .

ويعد عام 1959 عاماً حاسماً بالنسبة للبوب آرت ، عندما قام متحف الفن الحديث فى نيويورك بتقديم معرض تحت عنوان : «فن التجميع» Art of Assemblage ، الذى تمخض عن عدة مذاهب ، مستعيناً بالمساندة التجارية ولعبتها الدعائية التى لم يسبق لها مثيل ، ليفرض سماته المميزة .

ولقد أدت بدعة «عبادة» الصورة الدعائية إلى تجميع نجوم هذا الفن فى

حشود مجمعة ؛ إذ تعد ضخامة اللوحة من علاماته المميزة ؛ مما أدى إلى التحدث كثيراً عن «ضخامة» العمل ، التى لم تكن فى الواقع إلا ضخامة عدد أمتاره !

إن سوقية هذا الفن الذى تم فرضه على الجمهور بصخب وفظاظة عكست ملامح أخرى لها مغزاها الحضارى ؛ إذ إن عرض لوحات مكونة من علب الصفيح الفارغة ، وصور فتيات الإغراء ، والصدور العارية ، وشفاه تدخن ، وقطع ضخمة من «المخلل» أو «قراطيس البطاطس المحمرة» ، بل و «دورات المياه» بمحتوياتها ، ليس كل مايمكننا ذكره من العناصر التى استعان بها فنانو هذه الفوضى المبتذلة وقاموا بتوليفها . إن مثل هذا الفن الأهوج يعد بمثابة صفعة للذوق والمنطق والمشاعر النبيلة للفن والإنسانية ، كما أنه يعكس ، من جهة أخرى ، حقيقة المجتمع الاحتكارى الرأسمالى المتهرئ والمنحل الذى أنتجه .

لقد كان طبيعياً أن تتماشى السوقية المبتذلة فى اختيار الموضوع مع الأسلوب نفسه ، الذى كانت ترسم به اللوحات فى أمريكا . وهانحن نراه ينقل بشكل منتظم إلى البلدان الأخرى ؛ ليتألق فيها البوب آرت مصحوباً بالصخب نفسه والدعاية والمقالات النقدية والحفاوة المبالغ فيها و.. الأموال المنهمرة لفنانيه.

إلا أن كل هذه المذاهب المصنوعة والمتكررة إلى ما لانهاية سرعان ما أفل نجمها ، بعد ما أظلمت سماء الفن من ضباب سوء استخدامها . وكان هذا النوع من الفن الخالى من المضمون ومن المثل قد تضمن فى جنباته بذور هدمه ؛ فعلى حد قول فرانك إلجار Frank Elgar : «لقد ارتبط انهيار هذا الفن – رغم استخدامه لبعض العناصر الطبيعية – بالسهولة والاستسهال الذى كان يسمح به ؛ مما أدى إلى ظهور وتدفق عدد مهول من الفنانين الذين لادراية لهم بالأمور الفنية . ولقد تضافر كل ذلك لتهيئة الطفرة الفريدة ، التى أتت على العصر الذهب لفن التصوير اللاشكلى» (92) .

ولايمكن أن نغفل هنا أن الوسائل نفسها المستخدمة لنشر هذه المذاهب لعبت دوراً هى الأخرى فى انهياره وأفوله ، وعلى الأقل بسبب المبالغة فى الإطراء التى عادة ماتؤدى إلى عكسها ، كما أن الإعلام المبالغ فيه بجانب الخواء الإبداعى ،

كان وبحق مأزقاً للأيادى الخفية وصناع اللعبة . وها هى هيلين بارملان Hélène Parmelin تقول فى هذا الصدد : «لقد قاموا باختلاق العباقرة بشكل مفتعل ؛ إذ إن هناك دائماً بعض الأسماء التى تقف الصحافة حيالها دائماً فى حالة تردد ... وهناك أسماء لفنانين يتم الإجماع حولها بأسلوب أشبه مايكون بصرخة افتتان ، وكأن الكلمات عاجزة عن وصف المكانة العليا التى يجب أن يوضعوا فيها !» (10) .

لقد استخدم صناع اللعبة وتحالفاتها الممتدة منذ بدايات هذا القرن تقريباً مختلف الوسائل ؛ لمدح كل ماهو غامض وغير مفهوم وفوضوى وعبثى وممجوج وسخيف ومتدنٍ ، وتغنوا بنظريات غريبة لامنطق فيها ، وتجاوز صهيلهم كل شوط فى دفع صبيتهم وصنائعهم فى الاتجاه الذى يهدر كل قيمة للموضوع ، مع فرض عداء واضح على العقل والمنطق . لقد كانت حربا متعمدة ترمى إلى خنق كل منابع التواصل الوجدانى ، واستخدموا أبواق الاتصال بكل أشكالها ليشيدوا فيها بكل غامض غير مفهوم ، أو متدنٍ يفتقد أى حسن جمالى أو حتى ذوق ، بقدر مايفتقد أى مثل أخلاقية أو معنوية .

لقد كانت حرباً قاهرة ومحاصرة لقيم الفن وجمالياته الراسخة ، التى استبدلوها بقيم ومفاهيم لا اجتماعية ولا إنسانية ، وبينها وبين قمم الجمال – أو حتى عتبة الدنيا – مسافات ملاؤها بكل غث ومتدهور تحت اسم الفن التجريدى أو الفن الحديث . وقد استعانوا فيها بكل وسائل الإعلام لمداراة عملية النصب والاحتيال الكامنة خلف هذا الذى أسموه بالفن الحديث ؛ فأنشئوا حشداً من المؤسسات مابين تجارية وإعلامية ، تواكبها أقلام نقدية وتنظيرات صاخبة فى سيل منهمر ومتجدد يدفع فى طريقه بكل ما هو أصيل . لكن هذا التخطيط الجهنمى لم يتمكن من اجتياح روح الفن الحقيقية إلى مالانهاية ..

لقد تمت اللعبة حقاً ، وكانت لعبة شرسة فى حربها لكل القيم ، ومن ثم كانت الخسائر جسيمة فادحة ، وهنا كان مأزق التحالفات الشيطانية ، وإن كان من حق الشيطان نفسه أن يدفع عن نفسه نسبته إليهم – كان مأزقهم الفعلى أن القضاء على روح الخير والجمال ، التى ابتلعها المجتمع الدولى لايمكن أن يتحقق ، هيهات للقوى الشريرة أن تنتصر ، فلم يخل الأمر من بقع ضوء هنا وهناك ، تحاول إعادة

ربط الحوار بين الماضى المبتور والتراث المقتلع ، بين قيم الفن الأصيل فى تواصل حلقاته فى دياليكتيك يبتعث الجميل والخير ، نقيضاً للـ Antithèse يخرج من زخم القديم ، وجماعاً أو ولافاً Synthèse يجدد روح الفن مضموناً يرتبط بالشكل ، وشكلاً لاينفصل عن المضمون . وما أكثر الأيادى التى كان عليها أن تتكاتف وتجاهد فى إصرار بقاماتها العالية ممسكة بشمس الحقيقة غير هيابة ، لتبدد ظلمات البدع المدمرة للقيم قبل الفن ، وللفن مدخل لتدهور القيم . وماذا يبقى للإنسان إذا اغتالت قوى الظلام شمس الجمال والخير وروح الإبداع الحقة ؟!.

وهكذا أظنه واجباً علينا قبل إنهاء هذا الفصل ، الذى كان «إلماحة تاريخية» كنظرة عجلى على مسار تكوين الفن الحديث وعملية «غرسه» فى أهم البلدان الأوروبية ، وبعض من المذاهب التى طرحها . وما أكثر ما أغفلناه ولن يغيب عن فطنة القارئ . أظن أنه قد يكون مفيداً أن نرى معاً كيف تم إدخال وفرض هذا الفن على المجتمعات ، وكيف استقبله الجمهور .

* * *

إن كشف الأسماء التى انبثقت من الفن التجريدى أو ماسمى بالفن الحديث يتضمن أكثر من مائة اسم لمذاهب وتيارات وروافد وحركات ومدارس !! وكلما حاول المرء مجرد الاقتراب من إحدى هذه البدع وفهم ماوراءها ، يجد نفسه حيال كمّ من النصوص الغريبة ، التى يغيب عن مضمونها أى فهم إنسانى ؛ إذ هى عبث لفظى أو كلمات ضخمة ومصطلحات مشوبة بغموض مقصود وعبارات تتفلسف لتهدر معنى الإنسان وشرف الكلمة .

ومع الأسف ، فقد تدفق تيار بأسره من النقد المدافع لمجرد إبعاد ذلك التعبير الوحيد ، الذى يليق بكل هذه التجريديات وهو : «اللا فن» أو فن المحاولات الزخرفية العشوائية . فما أكثر المذاهب التى بدت كفقاعة عابرة ، ولم تكن أكثر من محاولة عشوائية لاقيمة لها ، لكنها حظيت بنصوص نقدية تساندها ولاتقل عنها بهلوانية . وما أكثر ما غصّ مجال النقد الغنى بهذه العبثيات من اللجوء إلى تعبير النقاء الصفاء ؛ لإضفاء صفة التقديس على بعض المذاهب التجريدية بمختلف تطبيقاتها ، ومن قبيل تعبير «الفن الصافى» Art Pur ، أو فن التصوير

الصافى Peinture Pure ، أو «التجريد الصافى» Abstraction pure ... إلخ . وهو موقف لانملك إلا أن نتساءل حياله مع زاهار Zahar : «كيف يمكن التمييز وفقاً لهذه اللوحات لمعرفة من الصادق ومن المحتال ؟! فنظراً للتماثل الغريب المتكرر من شخص لآخر لانرى سوى حلقة كهنوتية مغلقة خلف هذه التيارات[142] .

ومع هذا الكم المبالغ فيه لتلك الكتابات المخصصة لشرح وتبرير ونشر وتثبيت دعائم الفن الحديث ، لا يمكننا إلا أن نسلم بصدق مع ملاحظة زاهار حين يقول : «إن الأعمال التافهة أو غير المفهومة وحدها هى التى بحاجة ماسة إلى عديد من النظريات والتفاسير ، لإغراق عيوبها فى مياه عكرة ، تحت زعم فلسفى، لا يؤدى إلى إضافة بعض البريق على اللافتة» [١٤٢] .

وإذا ما كان من الممكن جدلاً استخدام لفظ «مذاهب» أو «مدارس» على ملامح الفن الحديث فى النصف الأول من القرن العشرين ، فإنه من المستحيل بعد هذا التاريخ تجميع هذه الملامح أو حصرها ، تحت مسمى واحد نظراً لتداخلها الشديد وتعددها وتكرارها معاً ؛ فلم يعد هناك حالياً أى اتجاه محدد تتصدره جماعة ما ، أو أى مذهب بعينه يمكن التحدث عنه ، وإنما يبدو الوضع وكأنها مجرد روافد تخرج من روافد أخرى ! أى إن الوضع يبدو وكأن كل فنان يحاول اختلاق أجروميته التشكيلية واختلاق المواد والأشكال التى يود تجسيد انفعالاته من خلالها رغم المسخ والتكرار . وكانت النتيجة كماً مهولاً من المفردات التشكيلية الموازى للكمّ نفسه من الفنانين تقريباً ، وإن أمكن القول فى تعبير واحد ، يبدو الموقف وكأن الفن الحديث برمته يخرج عن أى تعريف .

ورغم ذلك ، فيمكن استشفاف بعض الملامح الثابتة الكامنة فى كل هذه التيارات ، والتى تكشف عن قاسم مشترك ، هو : تشويه الشكل الإنسانى ، وانتهاك

شكل المادة ، ومحو وطنية فن التصوير وانتمائه إلى تراثه القومى (*) ، وتدمير كل قيمة جمالية وإنسانية بعامة .

ومن الغريب ملاحظة كيف تضافرت جهود كل هؤلاء الفنانين لمحو آثار مسيرة الفن الطبيعية وتحريفها عن مسارها ، تماماً كما قضوا على آثار الطبيعة واختزلوها إلى أقل عناصرها الهندسية مما أوجد شرخاً عميقاً ، بل هاوية سحيقة فى التطور المنطقى للفن التشكيلى .

إن التتابع السريع لهذه التيارات يكشف عما وراءها من أيادٍ تقودها عن بعد، فرغم قصر مدة وجود أغلبها ، فإن تزاحم كل هذه التيارات فى تدفقها الذى لا يتوقف يبين كيف أنها مدفوعة بضرورة ماسة لا تكف عن التزايد والإلحاح ، ذلك التزايد والإلحاح والإعلام المحموم ، الذى لم يغير من طبيعة «اللوحة» الذى ظلت واحدة ، وهى : عملية خلط عشوائية لامثيل لها ؛ الأمر الذى تقف معه كل المعلومات التاريخية عاجزة عند محاولة فهم أو تفسير ما أطلقوا عليه : الفن الحديث أو التجريدى .

ولقد كتب جان إيلول J. Ellul عن حق عام 1980 فى كتابه عن «إمبراطورية اللامعنى» قائلاً : «إن الفن الحديث قد صنع ليغرقنا فى البشاعة والهلع والجنون والانحلال والرذائل والوحل والسادية والمازوخية ، وما إلى ذلك من انحرافات . ولاتوجد به أى سعادة حقيقية» (46) .

وهاهو الناقد جيمبل Gimpel يضيف قائلاً : «إن رغبة فنانى الفن الحديث فى المهاترة ، وافتعال اللجوء للاشعور والتخلص من المتراكمات الحضارية وكأنها شىء منبوذ ، أدت بهم إلى اختلاق آلاف الأعمال عبر العالم ، منذ أكثر من

(*) لايخفي علينا أن مؤتمر بازل ، والذي نودي فيه بإنشاء وطن قومي في فلسطين كان عام 1898 ، وكان وعد بلفور عام 1917 ، ومنذ إنشاء الكيان الصهيوني عام 1948 في فلسطين المحتلة وهم يبحثون عن تراث لهم في الأرض المغتصبة ، وهيهات أن يجدوه ! إذ كيف يوجد مالا وجود له أصلاً ؟! وهنا ألا تستوقفنا التواريخ السابقة بقدر مايستوقفنا محو كل تراث قومي وإنساني ؟! .

خمسين عاماً ، وكلها أعمال لاتقل شذوذاً بعضها عن بعض ، وتعتبر – بفضل نجاحها نفسه – شهادة لارحمة فيها عن تخلف روح النقد فى الغرب» (64) .

ومن المحزن رؤية ماتوصل إليه فن الاختلاق ، هذا الذى يصعب وصفه بأقل من الإفراط فى العبث والابتذال : ففى عام 1912 قام بيكاسو بلصق بعض قصاصات الجرائد القديمة على إحدى لوحاته . كما قام براك فى ذلك العام نفسه بلصق بعض الشرائط من النسيج ، مقلداً بذلك جذوع الأشجار ! وقام جوان جرى بلصق قطع من المرايا ، واعتبرها رائعة لوحاته . وفى عام 1913 كان دوشان Duchamp قد وضع «مقود» دراجة على مذراة مقلوبة فوق كرسى مطبخ . وهاهو تاتلين Tatlin ، فى روسيا ، يقوم هو الآخر عام 1914 بتعليق علبة من الصفيح بين بعض قطع الخشب والحديد والزجاج المجروش على لوحة متعمدة رديئة الصنع من الخشب .

وفى عام 1916 كتب دوشان على مشط شعر تلك العبارة الخالية من المعنى : «ثلاث أو أربع نقط من الارتفاع لاعلاقة لها بالوحشية!» وأيضاً سمح له ذوقه الزرى أن يسميها لوحة !! وفى عام 1917 انتقى مبولة ليعرضها فى صالون الأحرار فى نيويورك تحت عنوان «النافورة» .. وكله تجريد ! وفى عام 1919 كان شفيترز Schwiters قد صمم «أهم» أعماله الفنية ببعض المخلفات التى انتقاها من وعاء قمامة .. نعم «صفيحة الزبالة» التى أخذ منها النعال البالية والدوبار والأسلاك والخرق القذرة وأوراق الجبن وتذاكر الترامواى ... إلخ . وصنع منها إحدى خوالده التى تغص كتب النقد المواكب لهذا الفن بالإشادة بها !!

ومن المعروف أن الشاعر الفرنسى أبولينير كان قد حث الفنانين المحيطين به إلى أعمال بعينها تدمر كل روح للجمال والفن ، وهاهو يقول لهم : «يمكنكم التصوير بكل ما تريدون ، بالغليون ، بطوابع البريد ، بالبطاقات البريدية أو أوراق الكوتشينة ، وأجزاء الشمعدانات ، وقطع من المشمع والياقات المستعارة ، والورق أو الجرائد» . إلا أن الأتباع قد فاقوا آمرهم ، وتخطوا نصائح سيدهم فى ذلك السباق المعتوه الذى تحركه الأصابع الخفية وتدفع له وتحتفى به ، وكأن شعارهم «مزيد من الابتذال» !!

إن النص الذى كتبته هيلين بارملان عام 1969 فى كتابها عن «الفن واللافنانين» تصف فيه أحد معارض الفن الحديث يعد مثلاً واضحاً على ذلك الابتذال : «إن كل شيء موجود ، من أكثر الأشياء حذقاً إلى أشدها سذاجة . إن البالونات تتطاير حول قصر من أعقد قصور التيه المصنوعة من الكهرباء الهندسية . أما فراغات المعرض فيملؤها الأشخاص المصنوعون من الكاوتشوك والذين يقفون على الأسرّة ، والأقفاص المصنوعة من البلاستيك حيث تموج بداخلها أشياء لايمكن تبينها ، هناك اللافتات الكبيرة التى يطالبون فيها كل الزوار بتوقيع أسمائهم ، وقطع السكر المعلقة فى خيوط رفيعة ، وآذان ضخمة معلقة ، وكل الغرائب المصنوعة من النيون ، والضوضاء ، والحركة .

«أى إن المعرض عبارة عن مربعات وأشكال هندسية من كل الأشكال ، أضواء الكترونية ، وذبذبات يسمونها كونية ، هناك بوليستر وكريلون ، أجزاء من قطع الملابس ، أشياء محوِّلة ، خشب مصقول ، تماثيل ذات أساليب متعددة يحركها الترانزيستور عن بعد ، ألياف زجاجية ، ألواح من النحاس ، وقد عالجوها بالمتفجرات ، صمغ بوليستر ، أحبال مصنوعة من ألياف نبات عود الهند ، ورق فوسفورى ، فوانيس إضاءة متقطعة الإيقاع توحى بالحركة ، زجاج «مخربش» ، تكوينات يمكن نفخها بالهواء ، أشياء عديدة تزحف بطول الحائط أو تتسلقه ، ماكينات وأشياء مستوحاة من العلوم أو من العدم أو من العمارة المعتوهة التى ربما قد تنفع ذات يوم ... خليط غريب من كل شئ ومن أى شئ .. مجرد سوق **صاخبة لأفكار غريبة !!»** (101) .

بعد هذا السرد الغريب لأشياء لاعلاقة لها بالتراث الفنى أو الحضارى للإنسانية ، فلقد وضع فنانو الجيل التالى نصب أعينهم تخطى من سبقوهم ، وياله من سباق يبدو أنهم لم يكتفوا فيه بكل هذا التشويه للفن والمهدر للقيم الجمالية والمنطق والمألوف ، فانساقوا فى عبث هدام ، مقتنعين بأنهم «يبتدعون» أعمالاً فنية .. ويالها من بدعة !!

لقد أخذ فونتانا Fontana يشق لوحاته بالسكين ، وقام نيكى سان فال Niki st. Phalle بثقب لوحاته بالبندقية ، أما إيف كلاين Yves Klein فلجأ إلى

قاذفات اللهب ، بينما سحق سيزار César هياكل السيارات القديمة تحت ضغط المكابس الصناعية الضخمة ، وفتت أرمان Armand آلات الكمان على قارعة الطريق من الدور السادس ليقوم بجمعها كعمل فنى !! بينما قفز رالف أورتيز Ralf Ortiz بقدميه على أشياء قديمة مصنوعة من الخشب المنخور ! ولجأ البعض الآخر إلى صناعة أعمال بمواد لم يسبق استخدامها فى تكوينات بصرية مثل بودرة البلاستيك ، أو ببقايا الأطعمة ، والنحت المعدنى النارى أو السائل. وتجاوزوا ذلك كله بالتصوير بالبراز .. ويالها من رائحة عفنة ، لأياد عفنة ، ومصالح وأهداف خفية عفنة ، وفنانين غمرهم العفن ، وكانوا أدوات فى لعبة التدمير .

وهنا لابد أن يتساءل المرء : هل يمكن لكل هذا التدمير المتعمد أن يكون مجرد انعكاس بسيط لمجتمع آلى ممزق ؟ أم أن ذلك يعكس أبعاداً أخرى وأسباباً أكثر عمقاً ؟ إن السؤال يزداد إلحاحاً إذا مانظرنا إلى التوقيت وتضافر الجهود لنشره .

لقد سبق أن أشرنا كيف أن مثل هذا «الفن» لايكشف عن عمق أزمة المجتمع الذى نتج عنه فحسب ، وإنما يكشف بوضوح عن عملية احتيال مقصودة، منظمة ، ومفروضة بمهارة تستثمر الواقع والوقائع إلى هوة بلا قرار ..

لقد كانت **عملية احتيال شديدة التعقيد والتداخل** مع كيان ذلك النظام السياسى الاجتماعى ومع لامعقولية الذين يديرونه . فعلى حد قول ج. إيلون : «إن الكشف عما يعتمل فى عصرنا من لامعقول ، ومايصنعونه من تضاد للفن يكشف عن لامعقولهم نفسه ، ويؤدى إلى تصرفات غير سوية . إنه ينتج نماذج صريحة وواضحة من الهذيان الجماعى ، وتسلط فكرة الموت ، وغياب أى معنى ، والرغبة المروعة فى التدمير . إن الفن الحديث هو فن النفى والعدمية ، أى إنه فن عدم القدرة على السيطرة على الموقف .. إن هذا الفن يعد الخراف للذبح . كما أنه صرخة دائمة يائسة تقول إنه لايمكننا عمل أى شىء»(48) .

إن فن الهرب هذا ، فن الهذيان والهلوسة ، يبدو وكأنه يحمل بذور تمزقاته وتناقضاته إلى مالانهاية - وهو ماسبق أن أشرنا إليه ، فهاهو يبدو كانفجار يندفع تلطيخه فى كل اتجاه ، عجيج من «أى شىء» و «كل شىء» متماشياً مع فكرة «ما

من شىء غير مباح» . إن ثمة علاقة بين مدارسه وتياراته وروافده ، ألا وهى : الاستخدام الأهوج للعناصر الأكثر سخفاً ، مما نجم عنه هذه الفوضى ، وذلك الشعور بأنه ليس إلا مجرد أقنعة يلصقونها على واقع يودون حجبه ؛ الأمر الذى بات بسببه مكشوفاً حتى أن مامفور Mumfort يقول : «إن هذا «اللافن» أو «ضد - الفن» ليس غير مجرد أساليب لاستبعاد الجماهير العريضة ، التى روضوها على الابتعاد عن الواقع حتى تركوا أنفسهم للذاتية الجوفاء ، فهم لايكادون يدركون خباياه .. إن العلامة المميزة لتجربة اليوم والمسماة «أصالة» ليست فى الواقع إلا استبعاداً لكل ماهو خيّر ، وحقيقى وجميل .. وبفضل هجمات عدوانية ضد كل ماهو صحّى ، ومتزن ، ومعنوى ، وعقلانى . وفى عالم القيم المقلوبة هذا يصبح الشر هو الخير الأعلى ، إنه حقاً منطق مقلوب» (وارد فى 46) .

وليس هذا المنطق المقلوب - فى الواقع - سوى نتيجة لقلب لاحد له لكل القيم الإنسانية . لقد أرادوا غرس هذا الوباء مستخدمين كل الحيل والأساليب التى رأينا بعضها . وما أكثر الفنانين وكاتبى النظريات الذين حاولوا أن يجعلوا من التجريد علامة مميزة للروح الإنسانى فى الوقت الذى يغتالونه فيه ، بل لقد ذهبوا إلى محاولة إثبات أن هذا التجريد هو «أصدق ما فى الوجود» ، وأن له «جذوره التاريخية» ، و «الدينية» ، و «الكونية» ، و «الفضائية» ، و «الموسيقية» ، و«الصوفية» ، و «الميثولوجية» و «البدائية» و «الفلكية» و «الزراعية» و «الريفية» و«السحرية» الشديدة الارتباط بالتراث والأساطير القديمة (*) ! باختصار ، لقد هللوا ونظّروا وتسلّلوا وادّعوا وما أكثر ماقالوا ويسهل كشفه ، لكن أخبث ما ادعوه وصدقه البعض هو أن للتجريد مدّاً فى التاريخ ، وشواهد عليه ! مدّاً وشواهد وهم ينكرون الأصول ، وينادون بهدم كل الماضى .

ومع ذلك ، فلا أحد يجهل أن المحاولات السابقة التى يمكن عبرها استشفاف شىء من التبسيط فى اسكتشات بعض كبار الفنانين القدامى أو فى الحضارات القديمة ، بعيدة كل البعد عن التجريد وفقاً لمفهومه فى القرن العشرين ، بكل شطحاته وتوسعاته وتطرفاته والأيادى الخفية والتدنى المتعمد ، الذى لم يكن

(*) كل هذه الكلمات مأخوذة من موضوعات الكتابات التي صاحبت محاولة نشر التجريد !

موجوداً من قبل ؛ فالفن الحديث ، كوسيلة تعبير وكمحاولة للتخريب المتعمد والمهانة المقصودة لاسابقة له على مر التاريخ .

فأيا كانت الأشكال التى تم استخدامها عبر العصور ، فى مختلف الحضارات القديمة ، وأيا كان ابتعاد العناصر المصورة عن الواقع ، فلم تكن أبداً تجريدية بالمعنى وبالمفهوم الحالى للفن ؛ إذ إن المضمون الذى لايمكن فصله عن الشكل ، لم يستبعد مطلقاً بهذه القصدية التى تخفى وراءها أهدافاً أخرى .

إن ذلك التجريد النسبى ، المنبثق من فلسفات بدائية أو قديمة ، منذ العصر الحجرى أو العصر البرونزى ، أو عند رحالة الاستب أو برابرة القرون الوسطى ، لم يكن أبداً هدفاً فى حد ذاته ، وإنما كان دائماً نقطة انطلاق متسقة ومساوية بدرجة أو أخرى مع وسائل الإدراك ، والعقائد والتعبير فى حدود درجة الوعى بالواقع الذى يمر به الإنسان .

إن الفن الإسلامى ، الذى يعتبر قمة التجريد ، والذى لايعبر عن واقع فلسفى يرتبط بالعقيدة فحسب ، وإنما يعبر عن واقع طبيعى وحياتى ، نرى فيه وحدات الزهور والطيور أو الحيوانات النمطية . حتى العناصر الزخرفية الخطية التى يطلقون عليها «التجريد» ، سواء أكانت خطوطاً أم دوائر ، إنما هى ذات قيمة رمزية أو طقسية محددة ، قائمة على المركز والإشعاع ، ويتضافر فيها الشكل مع المضمون بلا انفصال .

وعلى العكس من ذلك كله ، هانحن نرى بوضوح عبر التجريد فى الفن الحديث تلك الرغبة الملحة فى قطع كل الروابط مع الماضى والتراث الحضارى والفكرى ، ومعاول الهدم التى حققت نصراً مؤقتاً فيما هدمته . إن زاهار - وهو ممن كشفوا زيف هذا العبث - يقول : «لقد عرف الفن المسمى بالـ «تجريدى» النصر المفاجئ للانتصارات المدوية ، وذلك بعد أن غلفوه بالعبارات البراقة ، وساندوه بالحجج الدامغة ، وزينوه بالنظريات العويصة ، شاهرين رايات العشوائية والارتجال ، وكلها أسانيد غير مفهومة تماماً للعقل الإنسانى . إن عنصر عدم الفهم هو الذى لعب الدور الرئيسى فى هذا الموضوع ؛ فلكى يحرروا العقول من الفكر القديم المستأصل فيها ، بفضل فلاسفة المنطق ، لم تكن هناك وسيلة أخرى سوى

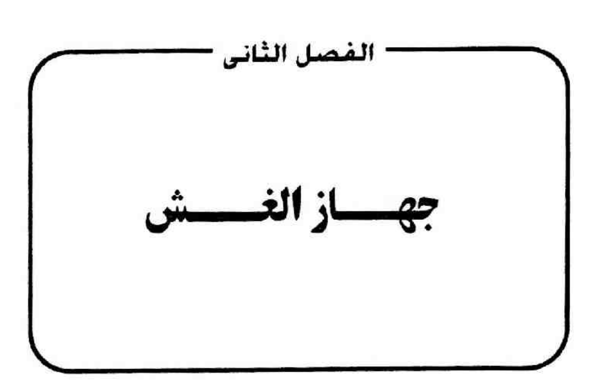
تفجير ذلك الحاجز المنيع مستعينين باللافهم» [142] .

لقد قام هؤلاء «العلماء مخترعو النظريات» كما يطلق عليهم زاهار ، ببناء قصر تيه شديد التعقيد فى غضون أربع سنوات ، من 1946 إلى 1950 ، عاشت فى دهاليزه ، وتدفقت من حجراته الخفية موجات من أعمال الفن الحديث التجريدى ، الذى ولد رسمياً عام 1910 ، إلا أنه لم ينطلق فى انتشاره إلا بعد الحرب العالمية الأولى – كما سبق أن أشرنا . ولسنا فى حاجة إلى أن نشير من جديد إلى الوسائل التى اكتسب بها أراضيه وناسه ، والتى تواكب معها توافق محسوب وضار لشتى الوسائل فى مختلف المجالات .

لقد كانت معارض بينالى فينسيا ، وساو باولو ، أو باريس تعتبر بمثابة القانون الأساسى للعبة ، واتبعت المسابقات الدولية أو المحلية المثل نفسه ، وتبنت متاحف الفن الحديث فى مختلف عواصم العالم النظام نفسه . ولم تكن لجان التحكيم تقبل فى المعارض الرئيسية (الصالون) سوى مصورى التجريد ، قاصرين الجوائز عليهم ، لكى يوهموا الجمهور بأن الفن التجريدى أصبح ، منذ الآن فصاعداً، هو التعبير الوحيد وصاحب الكلمة العليا فى مجال فن التصوير .

ومع ذلك ، ورغم أن التجريد قد عرف البعض ممن صفقوا له من باب التحذلق أو الانسياق وراء الشائع والمكرر ، فإن الجماهير العريضة لم تقبله أبداً ، وكان ذلك أحد مآزق الأصابع الخفية ؛ إذ ظل يعرف على أنه فن الخاصة ، رغم أنه ما من أحد يجهل وجوده . فالدعاية لاتكف ، أخباراً ودراسات وحلقات بحث ومعارض وتجارة ، ورغم ذلك فإن فطرة المتلقى لم تسترح عيونها على رؤاه . وكان من آثار هذا كله على حد قول زاهار : «تساؤلات تحيط بغابة داكنة شرسة من المتناقضات ، حيث يلعبون فيها حالياً [النص مكتوب عام 1969] على المكشوف ، وسراً ، وعلى المقابر المفتوحة ، أكبر وأضخم مأساة هزلية عرفها تاريخ الفن . ترى لم كل ذلك ؟ لم ؟!!» [142] .

لسوف نحاول الإجابة عبر أطروحة هذا البحث عن هذا السؤال الذى ذكرنا بعضاً منه فى الصفحات السابقة .



الفصل الثانى

جهـــاز الغـــش



الفصل الثانى

جهاز الغش

خلال هذا الفصل سنرى عن قرب مختلف العناصر التى تكون الجهاز الذى كان بمثابة المحرك لمجال الفن والذى تم بواسطته التحول الرهيب الحزين والمأساوى معاً .

الفنان :

إن أول هذه العناصر ، مع الأسف ، هو الفنان نفسه ، الذى تحول بإرادته أو رغماً عنه ، من فنان مبدع إلى تاجر أو بهلوان .

فإذا ما كان تعريف الفنان يرجع إلى أواخر القرن الخامس عشر فإن معنى هذا اللفظ كما نعرفه اليوم يرجع إلى منتصف القرن الثامن عشر ؛ إذ إنه حتى العصور الوسطى وبعدها بقليل ، كان المصور يعتبر واحداً من العمال ؛ فقاموس «الأكاديمية الفرنسية» فى طبعته لعام 1694 يبين أن كلمتى فنان وحرفى مازالتا تحملان معنى واحداً كالقرن السابق تماماً . ولا نلتقى بتعريف لكلمة فنان ، بمعناها العصرى ، إلا فى طبعة عام 1762 فى القاموس نفسه ، حيث يتحدد تعريفها كالآتى : «إنه الشخص الذى يعمل فى فن ما ، حيث لابد أن تتضافر فيه جهود عبقريته ويديه ؛ فالمصور والمهندس المعمارى من الفنانين» .

ولم تتجل هذه الكلمة بأجمل معانيها إلا فى القرن التاسع عشر ، حيث اتسعت روعة الإبداع لتصف الفنان بأنه أشبه ما يكون بالفنار ، من ثم تقع عليه مهمة قيادة الشعب . فهو ينير السبيل للشعب بما يحمله من علم ومعرفة وبما يتمتع به من قيم وأخلاقيات تضعه فى مصاف الأنبياء . لكن هذه القيمة والقامة

الشامخة أهدرتا تماماً فى القرن العشرين على يد صناع اللعبة الخفية ؛ إذ لعبت أموالهم وسياساتهم التى تخدم أهدافهم ذلك الأثر المدمر قضى على روح الفنان وإبداعه ، فبقى منه التاجر والمهرج متعدد الأقنعة .

لقد كان الفنانون ، على مر العصور ، يكونون جماعة اجتماعية مميزة ، وحتى من قبل أن يحظوا بمكانتهم الدالة على قامتهم ، فقد كانت قيمة الفن دوماً سبيلاً لدور محدد فى حضارة بلادهم ؛ إذ تقع على عاتقهم مهمة التعبير عن احتياجات وإمكانات مواطنيهم عبر أشكال ، تتميز بوضوح المعنى ، وتتسم برهافة الحس . لقد كان العمل الفنى يمتلك طابع الاكتمال ، طابع الكيان الواقعى الذى يجسد أهداف ورغبات المجتمع الذى أنتجه، ويعبر عن وجدانه وآماله وطموحاته .

ولسنا فى حاجة إلى أن نذكر أن علماء النفس والاجتماع قد استقرت دراساتهم على أنه يمكن التوصل ، من خلال العمل الفنى فى حقبة بعينها إلى المكونات الأساسية للعقل الإنسانى ، فى هذه الحقبة .. فالفن عبارة عن نظام من العلاقات ، يسمح بربط التجارب المعاشة فى العالم بالعناصر الناجمة عن المعتقدات والمعرفة وقوى الإنتاج فى المجتمع .. إنه أسلوب إنسانى ، بناء فوقى يلعب دوراً مزدوجاً ؛ إذ يؤثر على المجتمع بكل مكوناته ويتأثر به . وبفضل هذا الحوار المتبادل فإن كيان المجتمع يتجدد ، بما فى ذلك السياسة والاقتصاد ونفسية الجماهير.. إنه ركيزة أساسية فى البناء ؛ بناء الفرد والمجتمع معاً .

ومع ذلك ، فإن عملية الانفصال بين الفنان والجمهور ، والتى تميز الموقف الراهن لا ترجع إلى أيامنا هذه . لقد بدأ هذا الانفصال يتحدد فى أواخر القرن التاسع عشر مع بزوغ مذهب الرمزية ؛ إذ لم يعد الكتّاب والفنانون يتغنون فى تداخل واحد ونغم محلق للتعبير عن أحاسيسهم ، لقد أصبح الكون بالنسبة لهم ، نوعاً من الإعراب عن رؤى الذات الخالصة ، أو نوعاً من الإسقاط ؛ بغية اكتشاف الرموز والتوافقات بين المرئى واللامرئى .

لقد أغلق غالبية المثقفين الرمزيين على أنفسهم فى برج عاجٍ ، محددين غايتهم بأن القيم الجمالية يجب أن تظل عقيدة عدد ضئيل من المختارين والنخبة؛ مما أعطى الأولوية فى أعمالهم للحلم ، واللاشعور ، والحدس . وما أكثر الذين

انساقوا من بينهم ليغوصوا فى تيارات غامضة أو شبه علمية كالجماعات السرية Esotérisme والغيبيات والصيغ البدائية .

أما فى القرن العشرين ، فقد اتسع هذا الانفصال بين الفنان والجمهور بسبب الدور الاقتصادى والجانب التقنى الآلى فى التعبير التشكيلى ، الذى تم فرضه بعامل السوق التجارى والمضاربة ، وإن لم يكن ذلك كله إلا شكلاً ؛ لأن الأيدى الخفية التى وراء هذا السباق أكثر تعقيداً من ذلك .

إن الحديث الذى تم بين المصور الأمريكى مذرويل R . Motherwell فى جريدة «الموند» الصادرة فى يونيو عام 1977 يكشف عن ذلك التغيير الذى تم ، كما يكشف عن المؤامرة الإدارية الرهيبة التى تدير المجال الفنى؛ مما يعطى نموذجاً لذلك المجتمع التجارى ، الآلى التقنى ، الذى أبرز هذه النوعية من الفنانين وأعمالهم .

إن مذرويل لا يكف طوال هذا الحديث عن اللجوء إلى المثل العليا ، ومحاولة استخراج ناموس منظم من الخواء الذى يحيط به ، والعودة إلى الطفولة وما أسماه بالتلقائية الإبداعية الخلابة ؛ إلا أنه ما أن يتعرض فى حديثه إلى ظروف عمله حتى تتغير لهجته سريعاً ليعترف بصراحة مزهوة بأنه : «أشبه ما يكون برجال الأعمال ، فله أربعة مساعدين ،وسكرتيرة تعمل طيلة الوقت ، وتسعة أستديوهات يصنعون فيها لوحاته ، ومئات المكالمات التليفونية» . وهكذا تفقد الصورة الملائكية براءتها وتفقد سحرها لتتحول فى ذهن القارئ إلى مجرد مؤسسة تقنية تجارية للإنتاج بالجملة !

لذلك كتب جان إيلول بحق عن الفنان التجريدى فى كتابه عن «إمبراطورية اللامعنى» قائلاً : «إنه مسبق التجهيز بدرجة كبيرة ، مثله مثل رائد الفضاء فى كبسولته . فهو يعلم تماماً ما الذى يجب عليه أن يفعله فى كل حالة وفى كل لحظة . إنه يعرف ذلك ؛ لأن الضرورة التقنية أصبحت بداخله ، وقد توحد بها بشدة حتى أنه لا يعبّر حقيقة إلا عما شُحن به . ومع تجهيزه فى المستوى النفسى فإن المستوى الخارجى جهز وفقاً للضرورة الأيديولوجية المفروضة أو وفقاً للحاجة التجارية ، لذا فإن الفنان لا ينعم بأى قدر من الحرية :

إنه ينتج ما يناسب هذا الوضع المزدوج بشكل أفضل» [46] .

أما جمبيل ، فيتحدث بمرارة أكثر عن الفنانين التجريديين إذ يقول : «إن المرء يظن أنهم زاهدون فى ماديات هذا العالم. فهم يظهرون وكأن النقود لاتعنيهم. لكن ذلك مع كل أسف غير صحيح . فما أن يقترب النجاح من الفنانين المعاصرين ، حتى يتنصلوا من كلمات ارتباطهم ومن عرفانهم بالجميل . وما أسهل أن يتخلوا عن التاجر الذى ساندهم طويلاً بإخلاص ليرتموا فى أحضان تجارة غيره ممن يقدمون لهم عقوداً أفضل أو أكثر سخاءً . وعادة ما يصبح الفنان نفسه هو خير تاجر ، ألم يعلن بيكاسو ذات يوم قائلاً : «واكتشفت أننى مصور أيضاً» (ضد الفن والفنانين 64) .

والأكثر من ذلك، أن معظم هؤلاء المصورين سيهدفون إلى ما أسموه بنوع من السيادة الموضوعية الصافية العليا !! ولكى يصل الفنان إلى هذه الحالة المزعومة فإنه يضع نفسه فى حالة لا وعى تامة ؛ ليقوم بتنفيذ أعمال غير مفهومة . بمساندة سيل من الألفاظ الهاذية ،وكمّ من التحذلق اللغوى الأكثر تجريداً مما يرسمون . إن عملية الغش الكبرى هذه كانت تتطلب من الفنان أن يتخذ موقفاً متحذلقاً ، يضعه فى منأى عن أى مقارنة وتبعده عن أىّ منافسة .

الأمر الذى يفسر ، إلى حد ما ، تدفق المدارس والمذاهب والتيارات التى تبدل فيها نهائياً دور الفنان ، ليتحول من إنسان مبدع حاد البصيرة ، مرتبط بواقع مجتمعه وقضاياه ، إذ هو ضميره الذى يسبق الأحداث ويتنبأ بها – إلى أن يكون مجرد ترس فى الآلة ، أو خيط فى الأصابع التى تحرك دمى اللعبة ،إذ وقع على عاتقه تنفيذ عملية الغش الكبرى التى تتم فى عالم الفنون .

* * *

جامعو اللوحات وتجار الفن :

إذا ما كان ذلك النوع من الفنانين الذين رأينا مثلاً منهم ، يعد بمثابة الدمية التى يتم تحريك خيوطها فى لعبة الفن الحديث ، فمما لاشك فيه أن جامعى اللوحات والتجار والسماسرة هم محركو هذه الخيوط الذين نقابلهم فى الصف

الأول، وخلفهم ، فى الصف الثانى - وهو الأبشع من ذلك كله - توجد مؤسسات وقوى ، توجد مجموعة أخرى أكثر تأثيراً وأشد حسماً فى هذا المجال .

قد لا نختلف فى أن الولع باقتناء الأشياء والأعمال الفنية كان قائماعلى مر العصور .. إلا أن هذه الظاهرة بدأت تتغير معالمها من منتصف القرن التاسع عشر، مع تصاعد الطبقة البورجوازية وتقليدها لأمراء ونبلاء العهود السابقة ؛ ولذا فإن أغلبية جامعى التحف أو الهاوين لها - اليوم - إنما يكونون مقتنياتهم بغية الاستثمار دون ذوق أو حس جمالى .

وما أكثر العناصر التى ساهمت فى التداخل المعقد المتشابك الذى لا يمكن فصله بين القيم الجمالية والقيم المالية . ذلك أن تطور الفن - وتعدد مذاهبه ، واختلاف الآراء والتقييم لمدارسه وتياراته ، وتشوش النقاد ، واللعبة المالية التى لاشك فيها ، والاحتكار والاستثمار ليست كل العناصر التى تمثل خلفية الفن الحديث الذى يحتل الصدارة ، ولا تمثل كل المعطيات التى حولته إلى مجرد تجارة . فهناك الأهداف السياسية والأغراض الخفية التى يمكن الإمساك بدلالتها ، من خلال ذلك الموج المتلاطم من زخم التيارات والروافد ، والذى تحركه قوى عديدة - علينا بأن نسلم بأنها - أخفت خططها وتدفقت بمؤسساتها .

ولقد كتب ريبمون - ديسينى Ribemont Dessaigne عام 1985 «آنذاك» من الدادية إلى المكان التجريدى» يقول عن يقين : «لقد انتهت اللعبة . إن سادة المجتمع هم المديرون الأقوياء لكازينو القمار الشاسع هذا . إنهم يمسكون «البنك» ولا يسمحون لأحد اللاعبين بأن يفلسهم . يخيل إلىّ أن عالم الفن كما نراه بأعيننا وكما ساهمت فى عمله لم يعد إلا عملية تفتيت بأوسع معانيها . إنها سوق للروبابيكيا حيث لا يمكن التمييز فيها بين ما هو مزيف ، وما هو قديم ، وماهو جديد» (122) .

إن خيبة الأمل الكبرى هذه ليست إلا تقريراً للأمر الواقع : إذ إن الفن الحديث - فى حقيقة الأمر - كان أكثر من مجرد كازينو للقمار . إن ألاعيب هذه العملة التشكيلية الزائفة التى ساهمت فى التضخم ، وفى الرفع الجنونى للأسعار ، تكمن بلا أدنى شك كما يوضحه جازافا Guazava: «فى مخالفات اقتصادية

يعاقب عليها القانون ، قام بها تجار لا يمكنهم الإثراء إلا باللجوء إلى عمليات تخريب وقلب للقيم الثقافية والمعنوية ، التى وصلت إلى التطرف والعنف» (احتيال الفن التجريدى) [66] .

لقد تمت عمليات الاحتيال هذه داخل دائرة مغلقة ، تجمع فى نطاقها الفنانين، والتجار ، وجامعى التحف ، والنقاد ، والبنوك ، والمتاحف وقوى كبرى ومؤسسات بعينها إلخ . إن تصعيد استمرار اللعبة قد احتل مكان تقدير القيمة الجمالية للوحة ؛ إذ بدا استمرار اللعبة وكأنه قيمة فى ذاتها ، وبتعبير أدق أصبحت هى الكلمة الناهية ، أيا كانت قيمة العمل المنتج أو المتراكم . لقد حاصروا كل جميل وأصيل ينتمى للفن الحقيقى الذى يتلاحم بمجتمعه ، ويعبر عنه ويرسى فيه قيم الجمال ورؤى الوقع والمستقبل .

لقد بدّل هذا الاستمرارالمحكم من طبيعة الفن بصفةعامة، وجعل من الفن الحديث واحداً من أكبر مجالات المضاربة والابتداع لا الإبداع. وذلك بجانب تلك المعايير التى تتصدرها، وهى البورصة والممتلكات العقارية. وأكثر من ذلك ««إن الهواة المستثمرين لم يعودوا بحاجة إلى معاينة ما يقتنونه : إنهم يشترون ويبيعون تليفونياً – مثلما يتم الاستثمار فى الكاكاو» ! (ج . جرابان J. Grapin ، جريدة «الموند» الصادرة فى 23 مارس 1976) .

وما أكثر المضاربات التى تمت فى جلسات سرية فى عالم المضاربة الفنية التى أصبحت جزءاً من عملية الاستثمار ، لقد أصبح الفن الحديث باختصار تجارة الاستثمار والمضاربة الفنية ، ومن الصعب تخيل أرقام المبالغ الطائلة التى تدار بين آلاف التجار والسماسرة ، الذين يتعاملون مع الفن باعتباره بورصة !!

إن الدعاية الضخمة التى تتم فى الصحف اليومية حول المعارض التجريدية ، والأسعار التى وصلت إليها اللوحات فى المزادات العلنية تعد من الأسباب المباشرة للنمو البشع للإنتاج التجريدى ؛ مما أدى إلى النظر إلى العمل الفنى كسلعة دولية تنتج المكاسب والعملات الحرة . ووفقاً للأرقام الرسمية التى أوردها ريمس Reims فى كتابه الشيق عن هواة «جامعى التحف» ، فإنه يرى أن التصدير الفرنسى للأعمال الفنية تعدى مبلغ الستة ملايين فرنك عام 1981 .

إن هذا الرقم يمكن أن يكشف عن مضمون آخر ، حينما نعلم أن هناك خمسة عشر ألفاً من المصورين ، ومائة وخمسين ألفاً من اللوحات التى يتم تصويرها فى العام ، أى إن إنتاجية هذه الآلة العصرية تدور جيداً ؛ خاصة أن النظام التقنى الحديث يساعد على سرعة الإيقاع !!

لقد بدأ سوق اللوحات بما أطلقوا عليه فن التصوير الجديد ، أي أنه بدأ بلوحات التأثيريين ، من جيل فان جوخ ، وجوجان ، وسورا ، ثم جيل الحوشيين والتكعيبيين .

ولقد وصف الأديب الفرنسى إميل زولا Emile Zola خبايا سوق الفن ، الذى أقيم حول التأثيريين فى روايته المعروفة باسم «العمل الفنى» . وهو سوق كبير الشبه بما يجرى حالياً من قبيل : اعتبار اللوحات مثل الأسهم والسندات ، فقد تدخل أصحاب البنوك ، كجزء من اللعبة فى طريقة فرض الفنانين ؛ ذلك أن الدور الرئيسى الذى يلعبه التاجر فى رفع الأسعار لا يمكن إغفاله . إلا أن البداية جرت فى نطاق ضيق جداً ، لم يكن شديد الارتباط بالنظام المالى للدولة ولا بسياستها . الأمر الذى سيتطور - فيما بعد - من خلال القوى التى تجمعها المصالح الواحدة والهدف الواحد .

ومع تكوين نمط جديد من تجار الفن ، تكون أيضاً نمط جديد من جامعى التحف ، الذين قاموا بتكوين مجموعات فنية بأقل التكاليف الممكنة . لقد فرضت القوة الشرائية لجامعى اللوحات وضعاً حاسماً على سوق الفن وكيفية تشغيله ؛ إذ إن المقتنين سواء أكانوا «مغرمين» فعلاً أم «متحذلقين» أم مجرد «مستثمرين» ، فإن ذلك لم يقلل من اتساع نطاق هذه الحركة .

لقد كان بعض جامعي اللوحات يقتنونها حباً ، أو من باب المنافسة ، لكن أكثرهم تمرساً فى المجال هم الذين كانوا يشترون اللوحة لإعادة بيعها بعد ذلك بقليل ، وقد تضاعف ثمنها عدة مرات .

ولاشك فى أن أقوى جماعة فى ذلك المجال كانت جماعة المليونيرات ، الذين يمكنهم شراء لوحات تحدد أسعارها بالآلاف . إن المجموعات الكبرى التى

تكونت فى فترة ما بين الحربين ، قام بتكوينها أحفاد الطبقة البورجوازية الكبرى المالية أو الصناعية أو التجارية للقرن العشرين ، والذين كان أكثرهم ثراء يقيمون فى الولايات المتحدة .

ولم تكن المنافسة التى تقوم بين كبار المشترين الدوليين من باب العبث ؛ فمن السذاجة افتراض أن رفع سعر لوحات أحد الرسامين فى مزاد علنى يعنى – من الناحية الاقتصادية – تحقيق فائض قيمة ، خاصة حينما يمتلك المشترى بالفعل مجموعة كبيرة من لوحات ذلك الفنان ، وليس من العبث أيضاً أن أغلى اللوحات فى يومنا هذا تقتنيها قلة من المليونيرات الدوليين ، الذين يعملون تحت شعار واحد هو : الشراء بثمن بخس لبيعه بثمن غال جداً ، بجانب أن شراء عدد كبير من اللوحات يمكن من فرض قوة تتحكم فى سوق الفن وتحكمه !! ورغم ذلك كله فإن علينا أن نرى أن عملية الشراء المنتظمة أو الكلية لأعمال أحد الفنانين قد تؤدى بتراكمها إلى أشكال بعينها من قبيل مايشير إليه ليونس روزنبرج Léonce Rosenberg ، إذ يقول : «حينما يقوم الشخص بشراء كل إنتاج فنان ما بشكل منتظم أو إجمالى ، فكأنه يحصل فى الوقت نفسه على الأعمال الجيدة والرديئة . وعليه آنئذ أن يتخلص من هذا التالف بشكل غير معلن ، تاركاً للمصادفات مهمة إيواء هذه الأعمال المولودة ميتة» ؛ الأمر الذى يجعل عديداً من المؤلفين ، فى يومنا هذا ، يعتبرون كبار التجار وكبار جامعى لوحات الفن الحديث قوى تمثل عناصر مافيا شرسة شديدة التغلغل .

لكن ترى كيف تبدو مافيا التجار هذه ؟! إن الأرستقراطية الدولية لهذا المجال كانت تتضمن نماذج متباينة بدأت حتى عام 1914 بتجار ينتمون إلى جماعات اجتماعية ورأسمالية محددة تماماً من وارثى كبار الملاك الزراعيين ، وأثرياء الطبقة البورجوازية ، ثم انضم إليهم بعد ذلك حشد من رجال المال أصحاب البنوك والمصانع وكبار التجار .

إن ماكانوا يمتلكونه من رأس مال كان يسمح لهم باقتناء مجموعات بأسرها ، وكلهم كانوا على صلة بشبكة دولية من السماسرة والوسطاء ، الذين يحيطونهم علماً بخط سير سعر اللوحات . كما أنهم كانوا يمتلكون أقساماً منظمة

للمعلومات والأرشيف والبيانات ... إلخ .

وما أكثر الأسماء التى تظهر على قائمة مافيا التجار هذه ، نذكر منها أشهرها على سبيل المثال : بول ديران رويل - Paul Durant (1831-1922) Ruel ، والذى يمثل النموذج الجديد لتجار الفن فى فرنسا . ولقد خلف والده عام 1865 ، وقاد أولى معاركه التجارية لصالح فنانى مدرسة باربيزون L'Ecole de Barbizon ، ولكنه فقد عملاءه إبان هذه المعركة بسبب عديد من المصاعب التى أحاطت به ، ولانذكر منها إلا فترة انخفاض قيمة العملة التى اعترت فرنسا ، وكانت أزمة طويلة المدى عام 1882 ، أدت إلى إنهيار مالى عام ، لكن ديران - رويل لم يستسلم . لقد ضاعف مبادراته فى إطار مخطط ومرسوم، فأنشأ عام 1869 «المجلة الدولية للفنون والغرائب» ، وبدءاً من الثانى والعشرين من شهر نوفمبر 1870 إلى الثانى من مايو 1871 ، أصدر جريدة أسبوعية باسم «الفن فى العالمين» .

وابتداء من 1883 ، قام بتنظيم مجموعة من المعارض الخاصة للفنانين الذين كان يساندهم . وفى ذلك العام نفسه قام بعرض لوحات فنانيه فى كل من لندن ، وروتردام ، وبوستن . وفى عام 1886 افتتح قاعة عرض جديدة فى مدينة نيويورك ، التى أصبحت ، منذ ذلك الوقت ، المركز الجديد لجذب تجار اللوحات الأوروبية . إذ إن أمريكا بدأت فى هذه الحقبة بنهم لايحد لاقتناء كل تراث فنى يمكنها اقتناؤه .

وسرعان ما أصبح ديران رويل على رأس قائمة كبار تجار الفن الحديث ، للاحتكار الفنى الذى قام به بغرض أعمال لم تكن مطلوبة أو ذات قيمة ، حيث إن مخزونه المتراكم كان يسمح له بكسب الجولة النهائية . كما أنه كان أول من طبق ومارس نظرية احتكار لوحات فنان ما ، وذلك بالسيطرة على كل إنتاجه .

وإذا ما انتقلنا لاسم آخر فإننا نلتقى بفيلدنشتاين Wildenstein الذى يمثل فى هذا المجال مايعنيه اسم عائلة روتشيلد Rothshild بالنسبة للبنوك ، وإن كان واحدا مثل كاهنفيلر Kahnweiller بما يملكه من أربعة عشر ألف لوحة ، والتى قام بتسويقها ، لايقل عنه أهمية ، حتى وإن لم يصل رصيده المالى إلى مايملكه

فيلدنشتاين . ورغم ذلك فقد قام كاهنفيلر فى مطلع القرن العشرين ، بتنظيم استخدام عقود الاحتكار التى كان يسن قوانينها بخطابات متبادلة ؛ مما دفع السوق لهوة نظام الاحتكار ، فباحتكاره كل إنتاج الفنان ، كان التاجر يجد نفسه وقد أصبح صاحب الامتياز المطلق فى تحقيق عملية تجارية رابحة .

ومع اقتناعه بأن السوق قائم على عملية العرض والطلب ، وأن الطلب يتحكم فى سعر السلعة ، فإن كاهنفيلر لم يرفع الأسعار بشكل جنونى ، ومن خلال خطة بعينها يصبح معها اسمه فى السوق محل ثقة كبيرة وهو ماكانت دعايته تنفخ فى أبواقها .. لقد كان يبيع اللوحات بالثمن نفسه تقريباً الذى اشتراها بها ، مع مراعاة المصاريف بالطبع !!

ومن أوضح الأمثلة على أسلوبه هذا ، والذى يحفظه له التاريخ ، ذلك المزاد العلنى المعروف باسم «جلد الدب» ، والذى أقامه فى الثانى من شهر مارس عام 1914 فى مبنى دورووه . ويمثل هذا المزاد حدثاً تاريخياً ؛ إذ إنه يعد بداية عهد الاستثمار الفنى بأوسع معانى هذه الكلمة وبكل شراستها معاً .

لكن الحديث عن كاهنفيلر لايمكنه أن يحجب زميله الحميم ليونس روزنبرج Léonce Rosenberg اليهودى الفرنسى الجنسية الألمانى النشأة ، والذى أصبح زعيماً يشار إليه بالبنان من زعماء مدرسة الفن الحديث التى كان شديد الولع بها ، اعتباراً من 1908 . لقد كان يقاسم كاهنفيلر شغفه بهذه المدرسة ، إلى أن اضطر الأخير للانسحاب من السوق إبان الحرب ؛ إذ تمت مصادرة كل ممتلكاته باعتباره يهودياً ألمانيا ، واضطر إلى الرحيل إلى سويسرا .

وطوال عدة سنوات ، ظل ليونس روزنبرج ، اليهودى أيضاً ، وإن كان فرنسى الجنسية ، هو الوحيد الذى يمتلك ويتحكم فى عقود ذلك الجيل من الفنانين الشبان ، الذين كانوا يحاولون إثبات وجودهم ومنهم جوان جرى Joan Gris ، ليبشتز Lipchitz ، متزينجر Metzinger ، بيكاسو وغيرهم . ولكى يؤسس لتجارته ويدعم مكانته ويستطيع إغراق السوق ، فيما بعد بالمصنوع والمنتج تحت ناظريه ، وفى الاتجاه الذى يدعمه ويروج له ، تبعاً للخطة التى يمثل إحدى حلقاتها ومتجهاتها ، جمعهم فى دائرة واحدة معروفة باسم «جماعة المجهود

الحديث» ، وقام بإخطار بنك لويد بخطاب موقع منه فى الثانى والعشرين من شهر نوفمبر عام 1918 ، لدفع أجور ثابتة كل ثلاثة أشهر للأسماء المرفقة بالكشف ، الذى قام رايمس بنشره فى صفحة 245 من كتابه المعروف باسم «جامعى اللوحات» . وهكذا أصبح الفنان أجيراً وخاضعاً لرأ س المال وفى خدمة أهدافه !! (121) .

أما حياة التاجر المعروف باسم لورد دوفين Duveen ، والذى توفى عام 1939 ، فهى لافتة للنظر بصفة خاصة . فقد استطاع دوفين ، حفيد أحد الحدادين اليهود فى قرية ميبل Meppel ، فى أطراف هولندا ، أن يختلق أسطورته الذاتية وسط تلك الآلة الجهنمية التعقيد المسماة : سوق اللوحات .

وما من أحد ، فى هذا المجال ، يجهل المخطط الذى اتبعه مع عملائه ، من المليارديرات الأمريكيين بصفة خاصة ، لكن يكفى أن نذكر - لإيضاح مدى اتساع تجارته - أن جوزيف دوفين قد وصل أمريكا عام 1886 ، وكان فى السابعة عشرة من عمره . أما الثروة التى خلفها عند وفاته فتشهد على حيويته الاستثمارية؛ ذلك «أن التبرعات التى أهداها لكل من «التيت جالرى» Tate Gallery ، ومتحف «ناشيونال جالرى» National Gallery بلندن - والتى نال بفضلها لقب لورد - كانت قيمتها الإجمالية عشرة ملايين دولار . وكان رصيده فى البنك خمسة عشر مليون دولار ، كما كانت مجموعته الخاصة تقدر بعشرة ملايين دولار» (103) .

أى إنه ترك بعد وفاته مبلغاً يقدر إجمالاً بخمسة وثلاثين مليون دولار . وحينما نضع فى الاعتبار أن هذا المبلغ كان فى سنة 1939 ، فلنا أن نتصور فى مخيلتنا ماتمثله حقيقة الأرقام !! .

ولكى نعرف طرفاً من عالم هذا الكيان المتصل بمجموعة اللوحات الخاصة بتاجر ما ، يكفى أن نشير إلى أن أى مجموعة من اللوحات لاتعرض أبداً برمتها؛ ذلك أن كبار المحتكرين - وهو التعبير الذى استتب فى النصوص والوثائق اعتباراً من منتصف القرن العشرين - يمتلكون عدة مساكن خاصة ، ولوحاتهم مثل ثرواتهم لاتوضع فى مكان واحد أو بنك واحد أبداً ، وإنما تحفظ فى أماكن متفرقة،

بعيد بعضها عن بعض ، بل إنه فى المسكن الواحد هيهات أن تعلق اللوحات كلها معاً ، وإنما يتم حفظ أغلبها متلاصقة فى مخازن مهيأة لذلك ، تحفظها بعيدة عن أعين الزوار .

ويعد تخزين اللوحات ظاهرة عادية فى هذا السوق ، وله أهمية مزدوجة ، إذ إن ذلك لايعنى فقط تكديس أعمال فنان ما ، وإنما يمثل نظاماً محكماً شديد الأهمية لمواجهة الموقف عندما تأتى الرياح بما لايشتهون . وعندها فإن هؤلاء المحترفين يقومون بوضع مقتنياتهم «فى الثلاجة» على حد التعبير السائد فيما بينهم .

وأياً كان الأمر ، فمنذ الحرب العالمية الثانية ، لم يعد هؤلاء التجار يعبثون باللوحات التى يشترونها ؛ فهم يقومون بوضعها فى صناديق بلا إطارات ، أو يكدسونها فى إحدى غرف المخازن ، فالأمر فى حقيقته إنما يعنى فحسب معرفة كيفية الانتظار واقتناص الوقت المناسب ! ولقد استتب أسلوب هذا الاستثمار منذ أن أدرك بعض رجال الاقتصاد أن الفن أيضاً ، بل وأكثر من أى شيء آخر ، يعد وسيلة استثمارية من الدرجة الأولى ، كما سبق أن أشرنا .

إن تعبير «تاجر لوحات» واسع المعنى ، من حيث إنه يتضمن عدة حقائق متداخلة ومتنوعة ، يمكن تقسيمها إجمالاً إلى نوعين : التاجر المقاول ، والتاجر المشترى ، وإن كان الفصل الدقيق بينهما يصعب فى كثير من الأحيان ؛ نظراً لأن عديداً منهم يقومون بالوظيفتين فى الوقت نفسه .

إن نوعية «التاجر المقاول» تمثل النموذج الجديد فى هذا المجال ، من حيث إنه يكشف ويساند فناناً غير معروف . فهو يراهن على إنتاجه برمته ؛ لتحقيق غاية بعينها ، هى : فرضه على السوق .

فبعد أن يقوم التاجر بتحديد المواصفات والمقاييس وفقاً للظروف العامة للسوق ، ووفقاً لإمكاناته المالية ، ووفقاً لاحتمالات العرض والطلب بما يتضمنه ذلك كله من معلومات متوافرة لديه من المؤسسات المعاونة ، يشرع فى تكوين فريقه الخاص من المصورين . وعادة مايختلف حجم هذا الفريق من خمسة إلى

ثلاثين شخصا على الأكثر . ولأن التجار يهتمون فى مقام أساسى بالناحية الاقتصادية ، فقد كان يتم اختيار أفراد الفريق من جيلين من المصورين ، على أن يكون بعضهم من الأسماء اللامعة التى حظيت بالشهرة .

وبعد أن يقوم التاجر باختيار فنانيه ، فإنه يبدأ فى عملية الترويج لهم والدعاية المنظمة لتلمع أسماؤهم ؛ كى يحققوا الشهرة المرجوة ، واضعاً نصب عينيه أن يبتدع لهم اسماً ليصبح لتوقيعهم قيمة مالية فى حد ذاته . ولكى يصل التاجر إلى تحقيق أغراضه بشكل ناجح ، فإنه يلجأ إلى تشغيل عدة عناصر فى آن واحد ، وكأنه عمل أوركسترالى ضخم ، وإن كان عزفه نشازاً يفسد الذوق ويروج للأهداف الخبيثة الخفية .

إن التاجر من هذا الصنف يبدأ بتقديم المصور فى معارض جماعية ، ثم ينظم له المعارض الخاصة ، ويساند أسعار لوحاته فى المزادات العامة ، ثم يبدأ بتقديمه فى المحافل الدولية ، مسانداً إياه بمختلف الوسائل الدعائية ، بدءاً من كتالوجات المعارض حتى جامعى اللوحات ، مروراً بالدراسات والمراجعات النقدية والضغوط المعلنة أو الخفية على أعضاء لجان التحكيم وتوزيع الجوائز !

وما أن يتم احتكار الفنان ، حتى يكون للتاجر كل النفوذ فى السيطرة على إنتاجه – حتى وإن لم يعلن عن ذلك صراحة – وهنا توضح ريموند مولان كيف «أن بعض التجار لايفلتون من الإغراءات ، فما أن يقعوا فى براثن اللعبة حتى يذهبوا إلى نهايتها بالسيطرة الشاملة على إنتاج الفنان ، وبفرض نوع معين من الإنتاج» (91) .

وتعد ضرورة تكوين مخزون ما من لوحات الفنان ، والتحكم فى عملية انتظار الفرصة المواتية التى يقومون باقتناصها بعد الإعداد لها ، من أهم الخطط التى يلجأون إليها ، وتعتبر محكاً لديهم فى نجاح خططهم ؛ خاصة إذا ما قام التجار بشراء إنتاج فنان شاب يقوم بصنعه والدعاية له . وما أكثر تنوع الوسائل التى يستخدمونها للوصول إلى أغراضهم ، والتى يحركونها فى تضافر غريب مع سياسة المرحلة التى ينتمون إليها .

لقد أدى المناخ العام أثناء الحرب العالمية الثانية ، إلى ضرورة تعديل هذا

النهج . فمع نشوة فترة الخمسينيات والستينيات ، حيث كانت اللعبة فى أوجها ، اندفع التجار إلى أقصى درجات المضاربات القصيرة المدى لإشباع نهمهم فى الكسب السريع الذى يتفق ومعطيات تلك الحقبة ؛ إذ إن هذه الحقبة كانت تتطلب ضرورة توزيع الأعمال وليس تخزينها ، سرعة الإيقاع وليس بطئه أو تجميده ، أو الاستثمار بعيد المدى بالإضافة إلى توسيع رقعة السوق ، وما صاحبه من دعاية وتنظيم مصرفى لكل أبعاد اللعبة ، وذلك كله بجانب تنظيم عملية التمويل اللازمة، التى تلعب دوراً رئيسياً فى تحقيق الأهداف الخفية لتدمير نسق القيم والرباط الحتمى بين الفن والمجتمع .

لقد كان جامعو اللوحات المستثمرون ينظرون إلى اللوحة - بجانب ذلك كله - وكأنها الموازى البحت لاسم البورصة ؛ فيستعينون فى نشاطهم بحسهم الذاتى والحسابات المعقدة التى تقوم عليها المراهنات . بينما ظلت أكثر الأساليب انتشاراً هى عملية الاحتكار ، القائمة على دفع راتب شهرى للمصور مقابل الحصول على كل إنتاجه .

وبتزويد أنفسهم - مسبقاً - بهذا الكم من الإنتاج ، لايبقى أمام المستثمرين غير هدف واحد هو : نشر هذه اللوحات . فتقوم إحدى القاعات باحتضان الفنان وعرض لوحاته ، ويسانده الخبراء (مدفوعو الأجر) ، ويثار حوله نوع «من الجنون الذى يلهب خيال جامعى اللوحات ويؤدى إلى عملية شراء بالجملة ، وتنتهى مسرحية القربان المقدس التى يلعب فيها رفع الأسعار الدور الرئيسى . وبعد التوصل إلى فرض أو تحديد القيمة المالية المرغوبة ، يسارع التاجر ببيع كل مالديه ؛ إذا كان الأمر يتعلق بعملية استثمارية سريعة ، أو ببيع جزء مما لديه ، إذا ماكانت الأغراض أكثر تعقيداً من ذلك» (91) .

وعند اهتمامهم بإبراز فنان معين أو عمل محدد ، يقوم جامعو اللوحات من المستثمرين ببيع اللوحات وشرائها فيما بينهم ، مع رفع سعرها فى كل مرة . وتتلخص المشكلة بعد ذلك فى معرفة الوقت ، الذى يجب أن تتوقف فيه لعبة الكرة هذه ، وأى كمية من اللوحات يكون من الأفضل الاحتفاظ بها لإعادة استثمارها فى الوقت المناسب .

وفى هذا المناخ الشديد الالتواء والتعقيد ، عرفت مكانة المصور تغيرات جذرية ؛ فقد اكتسب فن التصوير مساندة مستميتة من التجار ، واختفى نصير الفنون القديم أيام الأرستقراطية ونبلاء البلاط أو البورجوازية الكبيرة ، فقد تغير البناء الطبيعى كما تغيرت خصائص كل طبقة مع بزوغ الثورة الصناعية ، فلم تعد البورجوازية ، سواء أكانت كبيرة أم صغيرة ، بخصائصها القديمة نفسها ، إذ تضمنت خليطاً من رجال الأعمال ، والتجار ، والمهن الحرة ، والموظفين ، ورجال الصناعة ، كما بزغ نجم البروليتاريا التى وجهت بخطط شرسة ووسائل أشد شراسة، كان الفن الحديث أحد وسائلها لعزل الجمهور الكبير عن الإحساس بالفن ودوره فى خدمة مصالحها . لقد أصبح اقتناء اللوحات وقفاً على أولئك الذين يمتلكون مايدفعونه ثمناً له .

وإذا ما كان نصير الفنون قديماً يقوم بإيواء المصورين ، فإن تعدد الاتجاهات قد سمح بتعدد مماثل من التجار ، الذين يرغبون فى تحقيق الثروات الضخمة ؛ لذلك كانوا يقومون بإبرام اتفاقيات مع المصورين بغية الوصول إلى صفقات رابحة ، فباحتفاظهم بالمصورين تحت مخالبهم بفضل هذه العقود المبرمة يوجهونهم كما يريدون ، وكأنهم كانوا يقومون بالدور نفسه ، الذى كان يلعبه النصير فيما مضى ، مع اختلاف الأهداف والأساليب والدور .

ووفقاً لهذه العقود التجارية ، فإن المصور يخصص كل إنتاجه للتاجر ، كما يحق للتاجر - وفقاً لصيغة العلاقة التعاقدية - أن يختار ما يروقه من هذا الإنتاج بالمبلغ الذى يحدده .

لقد كان الفرق بين سعر البدء عند تداول اللوحة ، والسعر الذى تنتهى إليه بعد هذا المطاف الرأسمالى الاستغلالى الاحتكارى جديراً بأن يصيب رءوس عديد من المصورين بالدوار . وفى هذا الصدد يقول ريبمون ديسنى : «إن الملايين تتراقص «الروك أندرول» فى هذه اللعبة وفقاً للموضة . ومن غير أن نشتط أو نجهد فى البحث كثيراً ، فما أسهل أن نرى هذا المهر أو ذاك ، أو هذه القاعة أو تلك، فها هم أمثال مايت Maeght وكاريه Carré ودرووان Drouin ، وقد بدءوا من لاشىء ، ليصلوا خلال بضع سنوات إلى أسعار ، بمقدورها أن تسمح بحياة من

الذهب الخالص بأوسع معانى هذه الكلمة . إن انتقال نيكولا دى ستال Nicola de Staël من الحقارة التافهة إلى الشهرة الفائقة لمن الأمثلة التى يسيل لها لعاب الكثيرين» (122) .

ولاشك أن سر النجاح ، فى هذا المجال ، يكمن فى القوى الشرائية ، إلا أنه أكثر ارتباطاً بالقوى الكبرى التى تتحكم فى المبيعات .

ترى هل كانت مدام فالتر Walter تدرك عندما قامت عام 1955 بشراء إحدى لوحات سيزان بمبلغ ثلاثة وثلاثين مليون فرنك ، أنها بهذه الصفقة قد تجاوزت ضربة المطرقة فى المزاد لتطيح بالأسعار إلى آفاق ، لم تعرفها اللوحات من قبل ؟! إن مثل هذ المبلغ المذاع علناً كان بمثابة علامة لعهد جديد . وهنا يقول رايمس فى كتابه عن «جامعى اللوحات» : «إن مبلغ ثلاثة وثلاثين مليونا من الفرنكات للوحة طبيعة صامتة متوسطة القيمة الفنية لدليل قاطع على أن كل شىء مباح فى هذا المجال . لقد اخترقوا الحدود ، الأمر الذى يبدو واضحاً للجميع بصورة ملموسة وبشعة ، لقد أصبحت المسألة مجرد استثمار فنى» (121) .

وازداد تغلغل مخالب الاقتصاد بدأب لاهوادة فيه بجسم الفن ، الذى بدأ ترنحه . وهاهو مثال يعد من أشهر الأمثلة على ذلك : لقد قام المصور بولوك Pollock بتصوير لوحته المعروفة باسم «القطب الأزرق» عام 1953 ، وتم بيعها بستة آلاف دولار . وبعد ذلك بعدة سنوات بيعت ثانية بمبلغ اثنين وثلاثين ألف دولار . وفى عـام 1973 ، اقتناها متحف كامبيرا Camberra بمبلغ مليونى دولار!! نعم ، مليونا دولار ، وهو مايمثل أعلى مبلغ ، تم دفعه لاقتناء لوحة من لوحات الفن الحديث حتى ذلك الوقت .

وهكذا ، لم يصبح الفن مجرد قيمة مالية فحسب ، وإنما «قيمة متزايدة خرافية الأبعاد» ، أو كما يقول ج. ميشيل J. Michel فى عدد جريدة «الموند» الصادر فى 24 مارس 1976 : «إن سوق الفن بمثابة إلدورادو (*) مالى . وأكثر

(*) إلـدورادو Eldorado ، معناها : «الذهبي» : بلد أسطوري في أمريكا يضعه السكان الأصليون بين الأمازون والأورنيوك . ووفقاً للأسطورة ، فقد كان هذا البلد يفص بالذهب. ولقد استلهم فولتير هذا الاسم وأطلقه علي إحدي رواياته .

الأمور إثارة فيه بالنسبة للمستثمرين الفرنسيين (على سبيل المثال لا الحصر) أنه غير خاضع للضرائب» .

وهاهو كاتب المقال – السالف الذكر – يوضح في المقال نفسه بعد فقرات قليلة حالة ر. بيرفيت R. Peyrefitte ، التي تعكس إلى أي مدى «تحتوي هذه المهنة على أناس لايمكن تصور مدى عدم نزاهتهم ؛ فهم يقلبون الثروات والأشخاص ، ولايتورعون ، إذا ماسمحت لهم الفرصة ، عن تدنيس الأعمال ، الأمر الذي يحدث عادة وبأكثر مما يتخيل المرء» .

إلا أن هذا الرفع المذهل لأسعار الفن التجريدي كان يقابله انخفاض بالقدر نفسه المتعمد للفن الشكلي أو الواقعي، الذي يلتزم بالواقع الاجتماعي وقضايا الإنسان . لقد وصلت عمليات التزييف من أجل تهميش قيمة الفن الواقعي للفنانين الذين تمسكوا بأصالتهم ودورهم وفهمهم الواعي لقضايا الفن ، ولما يزالوا على قيد الحياة إلى نسبة 7500٪ ! وهاهو المصور لاسكو Lascaux الذي كان متعاقداً مع كاهنفيلر قد تحددت قيمة عقده بنسبة تقل خمساً وسبعين مرة عن تقديره لبيكاسو.

ويقول جازافا Guazava بهذا الصدد : «باستخدامه هذا التحايل مع لوحات الفنانين المعاصرين والذين يتبعون الاتجاه الواقعي ، رغم إنتاجهم المحدود ، فقد كان كاهنفيلر يقلل من قيمتهم أمام الجمهور . بما أنها أعمال لا إقبال عليها في السوق ، ولايحق لها أن تأمل في الحصول على فرصة سعر معقول إلا بعد قرن أو اثنين . لذا فمثل هذه اللوحات لاتباع إلا بأسعار رمزية ، لأن شراءها يمثل ضياعاً أكيداً لأموال من اقتناها إذا ما أراد بيعها ثانية ... إن الفنانين الأصلاء الذين يتبعون الطريق الصعب والشاق للجهد الإبداعي والذي سلكه أمثال مايكل أنجلو ، وروبنز ، وجويا ، لن يتمكنوا من بيع أعمالهم الفنية القيمة بالأسعار التي تستحقها، ما دام هناك أمثال كاهنفيلر وشركاه . أولئك السماسرة المزيفون الذين يسيطرون على الأسعار المفتعلة ، التي تسمح بأن يحل وجه القبح بوفرته محل الفنون الجميلة وننعم برفع الأسعار» (65) .

لم يكن جازافا وحده هو الذي كشف عن تلك اللعبة المفتعلة للتقليل من قيمة الأعمال الفنية الصادقة بشكل تخريبي متعمد ؛ إذ إن رايمس – وهو أستاذ القانون

بالأكاديمية الفرنسية – كتب عن جحيم تلك الخدعة المفتعلة لرفع أسعار الفن الحديث فى فترة مابين الحربين ، إذ يرى : «إننا نشهد الأفول المخيف للفن التقليدى ثم اختفاءه تماماً من السوق . ولقد انخفض سعر هذه الأعمال إلى درجة لايتصورها عقل ، بحيث أصبح من المستحيل أن نرى اليوم أعمالاً مهمة للفنانين الواقعيين المعاصرين ، وهو أمر طبيعى (فى ظل المؤامرة) ، وإن كان يزيد من تعثر خطواتهم» (121) .

ومما لاشك فيه أنه كان تعثراً ، بل وإلغاءً متعمداً لقيمة الأعمال الواقعية ، ذلك أنه فى فترة مابين الحربين قد تفاقمت القوة الشرائية الضخمة للأعمال التجريدية ، والتى امتدت حتى عام 1962 ، فقد كان الصراع على أشده ؛ إذ تضافرت جهود التجار والنقاد الذين يساندون الفن الحديث لاتباع سياسة تجاهل الفن الواقعى .

وكرد فعل طبيعى ، كان الذين يساندون الفن الواقعى يتحينون الفرص ، كلما سنحت لهم الظروف ، للكشف عن خبايا عمليات النصب ، التى يقوم بها تجار التجريد والمؤسسات المساندة وأتباعهم من نقاد ورجال إعلام بل ودول – كما أسلفنا القول – فاضحين خاصةً ذلك الجانب الأمريكى والدور الرأسمالى الاحتكارى السياسى ، الذى بدأ يتضح تدريجياً مع مضى السنين ؛ الأمر الذى سنتناوله بشىء من الاستفاضة ، مقتربين من أبعاده ومكوناته الأساسية فى الفصل التالى .

الدعــــاية والإعـــــلام :

ورغم ذلك ، فلايملك المرء إلا أن يتساءل ، كيف تم تنفيذ هذا الارتفاع الخيالى لأسعار التجريد ؟ إن الإجابة تتضمن عديداً من المجالات التى لم يعد من الصعب الكشف عنها من قبيل : الدعاية ، والإعلان ، ووسائل الإعلام وغيرها . وهاهو جوستاف لى بون Gustave Le Bon فى كتابه عن «سيكولوجية الجماهير» (الذى تم نشره عام 1895 وأعيد طبعة مرة كل عام تقريباً حتى عام 1972 ، وتمت ترجمته إلى ثمانى عشرة لغة) يشى بالكثير من هذه الوسائل ، وهو يعد من أولى المحاولات العصرية ، التى تبنى للسلطة نظرية عن كيفية السيطرة على الجماهير وعقولها (80) .

وفى فترة ما بين الحربين كانت النظم الأوروبية تقوم بتطبيق سياسة تجنيس الجماهير ، عن طريق استخدام وسيلتين مميزتين : الدعاية التى تعمل فى خدمة الحكومة وأيديولوجياتها المسيطرة ، والإعلان الذى يلعب دوراً رئيسياً فى خدمة التجار والصناع .

وربما كان من الصعب الفصل بين الدعاية والإعلان ، من حيث إنه لاحدود فاصلة تماماً بينهما ، ومن الملاحظ أن هذه الحدود تقترب من التلاشى إذا ماكان الأمر يتعلق بالفن والفنانين ، وأكثر مايلفت النظر فيما يتصل بتلاشى الحدود ،، إنما هو ذلك التعاون الذى نراه بين الفنانين والسلطات السياسية والاقتصادية لبلادهم . فأجهزة الإعلام والحال هذه تصبح أبواق دعاية لأسماء بعينها وبخاصة فيما بين الحربين العالميتين . وياله من توافق غريب فى الأهداف والأساليب فلم يعد من الممكن فصلهما ، ومن الطريف متابعة كيف تم إنجاز هذه اللعبة عن قرب .

إن سنوات مابعد الحرب العالمية الثانية تمثل فترة عرفت فيها الظروف الاقتصادية والاجتماعية ، وتطور الفن ازدهاراً لم تشهده سوق الفن من قبل . والحقبة الممتدة فيما بين عامى 1952 و 1962 تمثل فترة هوس استثمارى لامثيل له ، سرعان ما أدى إلى الخلط فى نظام استيعاب السوق ونظام البورصة . ومع ذلك فإن غزو السوق الفرنسية بكل هذا الكّم المذهل من التجريديات المعروفة يعكس فى الوقت نفسه آثار المعارك الفنية العالمية والمنافسات التجارية التى يثيرها، أو يوسعها ، أو يجعلها تتحد وتتضافر بسبب تحقيق احتكار ما ؛ أى إن الخلفية الأساسية لهذا المجال كانتِ قائمة على الاحتكار والمؤسسات التى تتسم بخصائص ألمافيا ، بل هى بكل جمّاعها مافيا ، بما أنه لايمكن لأى إنسان أن يخترق مجالاتهم ، دون أن يكون مزوداً بالمعارف والصلات والتوصيات التى تعد بمثابة كلمة السر !

لقد جدّت ظاهرة لافتة للنظر بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية هى دراسة أسعار المصورين بانتظام ، وفقاً لعوامل ومقاييس تتجاوز أى اعتبارات للذوق أو للمنطق ، وذلك مايوضحه برنيه Bernier فى كتابه عن «الفن والمال» [10] إذ

يقول :

«ومنذ ذلك الوقت (والحديث عن فترة مابعد الحرب العالمية الثانية) أصبح لزاماً فى كل عملية بيع علنية أن تحقق الأسعار ارتفاعاً ملحوظاً عن الرقم السابق. وبدأ التجار فى استخدام ألفاظ دعائية ، لم تكن مستخدمة من قبل ، بغية استتباب مكانة «صبيانهم» فى تلك القافلة السائرة ، وعرفت الأسعار فى هذه الفترة، التى تميزت بالانطلاقة الاقتصادية الكبرى ، أرقاماً خيالية بسبب عمليات البيع والشراء هذه . وأصبحت اللوحات منذ ذلك الوقت تقوم بالدور الذى كانت عليه أسعار نجوم شباك التذاكر فى هوليود ، أو ميزانيات عمليات الإنتاج غير العادية» .

لقد بدأ كل جميل يأفل بشكل ملحوظ منذ الستينيات ، فقد كانت المتاحف – من ناحية – تمتص الأشياء القيمة ، ومن ناحية أخرى ، كانت المؤسسات بثرواتها الطائلة لاتتنافس فى مجال الفن الحديث فحسب ، وإنما فى تقلبات الأسعار وتوقعاتها . ونذكر على سبيل المثال ما أورده رايمس عن مؤسسة جتى Getty : «التى كانت قوانينها تفرض قهراً على الاتحاد الاحتكارى للمنتجين أن يخصص مابين عشرة وعشرين مليونا من الدولارات لاقتناء الأعمال الفنية سنوياً : وهو طوفان لايقاوم ، قادر على إغراق كل مافى العالم من أعمال ممتازة أو اشتهر بذلك لصالح المؤسسة» [(120)] لكن ثمة قوى أخرى كانت شخوصا بلا مؤسسات وانزلقت أقدامها للعبة ، تحت وطأة التشبه المقيت لتلج من الباب الذى انساقت إليه فتصبح إحدى قوى اللعبة المصنوعة .

لقد كان العائد اللامعقول للأعمال البترولية التى تدر النقود ، إلى جانب صناعات أخرى يسمح للذين يمتلكون مبالغ وثروات مهولة بشراء أى شىء ، خاصة وقد فقد لفظ «نقود» معناه تماماً لديهم ، وذلك بحكم الواقع ، ولم يعد يمثل غير أرقام متراصة !!

وفى الحقبة الثانية من الستينيات ، كانت كل المؤشرات تشير إلى ارتفاع الخط البيانى لهذه القوة الجديدة المتعددة الأوجه ، بعدما تعددت النشرة الناجمة عن تزايد الأرقام وتزايد العمولات وتجاوزها كل إدراك أو فهم . لقد نشرت مجلة «فورتون» Fortune الأمريكية تقول : «عندما قام آل رايتسمان Wrightsman

بشراء لوحة فرمير Vermeer قيل إنهم اقتنوا أغلى مساحة فى العالم : 1252 دولاراً للبوصة المربعة مقابل دولارين وعشرين سنتا للبوصة المربعة لأغلى أرض فى نيويورك ، وهى الأرض التى أنشئ عليها مبنى بنك مورجان» .

لم تكن الوقائع بغير أسباب وأهداف خفية إذاً حينما بدأ المختصون ، بعد فترة ضياع خاطفة ، يثبتون بالأرقام أن الأعمال الفنية كانت من أكثر القيم صموداً فى سوق المال والبورصة .

إن أكثر الظواهر أهمية ولفتا للنظر ، والتى حدثت فى هذا المجال وبدأت تجذب رءوس الأموال بشكل واضح تجاه سوق الفن ، إنما هى قيام البنوك بإنشاء صناديق للاستثمار خاصة بهذا المجال كما سبق القول . وهنا يعلق برنييه Bernier عام 1977 فى كتابه عن «الفن والمال» :

«لاشك فى أنها كانت أهم نتيجة ناجمة عن البيانات والإحصائيات التى لم يكفوا عن نشرها منذ خمسة عشر عاما ، فلايوجد أى رجل اقتصاد يمكنه أن يقف مكتوف اليدين أمام ارتفاع فى سعر تصل نسبته إلى 1150٪ ! .. لقد تحولت رءوس أموال الاستثمار سريعاً إلى مؤسسات مالية للتجار ، فكانوا يعملون عن طريق السلفيات المباشرة - المرهونة على أعمال فنية - بفوائد ، حتى عملية البيع التالية ، ويتم اقتسام الربح وفقاً للنسب المتفق عليها سلفاً .

وكانت هذه المؤسسات تعمل باستمرار سواء أكانت مناصفة مع التاجر أم مع مجموعة من التجار ، وذلك على سبيل المثال ما قام به صندوق الاستثمار المعروف باسم «أرتميس» Artémis ، الذى قام بنك لامبير Lambert فى بلجيكا بإنشائه منذ بضع سنوات .

وبعد فترة تحسس للسوق ، سرعان ماتم تخصيص هذا الصندوق الاستثمارى لهذه العمليات . ولقد كان جماعة من التجار من أماكن متفرقة ، مثل هانز برجرون Heinz Berggruen فى باريس ، وأوجين ثو Eugine Thaw فى نيويورك ، يقومون ببيع أعمال لم يكونوا إلا شركاء جزئيين فى امتلاكها» (10) .

إن تزايد عدد الهواة ، وتراكم الثروات ، والتضخم المتواصل ، بخلاف

التيارات السياسية الخفية لهذه الأعمال قد أدت إلى ارتفاع الأسعار فى غضون عدة سنوات ، لتصل إلى أرقام لايمكن تصورها كما سبق أن رأينا .

ففى المجال الاقتصادى ، تعرض العالم فيما بين 1960 و 1980 إلى عدة مآزق ترجع إلى عديد من العوامل ، ومنها الازدهار الاقتصادى لليابانيين الذى اضطر الولايات المتحدة الأمريكية ، رائدة السوق الحر ، إلى وضع قيود على الواردات اليابانية . وتلا هذه المحنة عملية ضغط فى الأرصدة ، وذلك فى الوقت الذى كانت فيه أسعار الوقود تحقق ارتفاعاً هائلاً فى الأسعار .

لقد بدأ اليابانيون هم الآخرون منذ عام 1960 فى تكوين مجموعات اللوحات ، حتى «أن الحكومة اليابانية انتابها القلق من ملاحظة المدى الذى كان ميزان المدفوعات الخارجية يشى بخطره من جراء التدفق الكمّى للفن التجريدى ، مما اضطرها عام 1974 إلى إصدار قانون يمنع دخوله البلاد» (121) .

وهلع اليابانيون من هذا الخطر ، ولم يعرفوا ما الذى يفعلونه بمقتنياتهم ، فبدأوا يلقونها فى السوق . وخلال بضعة أشهر تخلصوا من مقتنياتهم ، مما أدى إلى انهيار الأسعار ، إلا أن السوق الفنية سرعان ما امتصت الصدمة لتتخطى الأزمة بحرص . ترى هل لنا أن نذكر بالموقف السياسى اليابانى ، والذى كان أثناء الحرب العالمية الثانية منتصراً على الحلفاء ، ثم تراجع مقهوراً بعد ضرب هيروشيما وناجازاكى بالقنابل الذرية ووقوعه تحت الاحتلال والسيطرة الأمريكية؟ ولانعتقد أن هناك من نسى ذلك الشعار المؤسف : «صنع فى اليابان المحتلة»! مما يفسر كيف ، ولماذا خضعت اليابان بهذه السهولة وبهذا العمق لموجة الفن الحديث التى ساندها وفرضها الأمريكيون بشتى الوسائل .

إن مايضفى أهمية خاصة على السوق الحالية ، ويفسر ذلك التوسع المذهل للفن الحديث ، لايرجع إلى تزايد التعداد فحسب ، كما يزعم بعض النقاد أو مؤرخى الفن ، وإنما يرجع إلى عدة أسباب من بينها بصفة خاصة أن بلداً مثل أمريكا ، التى كانت غارقة تحت الغابات إلى عهد قريب ، وتاريخها برمته لايتعدى قرنين من الزمان ، يصبح فى زمن جد قصير - هو اللاوقت تقريباً بحساب عمر الشعوب - مغطى بمتاحف الفن الحديث ! فمن الواضح أن هذا

المجتمع المكون من رعاة البقر وسائقى العربات، التى تجرها الجياد أخذوا يجمعون لوحات الفن التجريدى بالجموح نفسه ، الذى كانوا يتقاتلون به فيما بينهم ! .

وهكذا ، فقد تغير أسلوب الاستثمار جذرياً خلال هذا العصر ، وفقاً لنظام مدروس بدقة بالغة وتم تنفيذه بإحكام مطلق . فقبل الحرب العالمية الأولى ، كان الذين يدخرون ، يستثمرون ثرواتهم فى مجالات عدة بصورة أو بأخرى . وابتداء من عام 1920 ، وعلى وجه التحديد ابتداء من عام 1935 ، تم وضع جزء مهم من الثروة العالمية فى مجال لوحات الفن الحديث ؛ لخلق ذلك التيار الذى ربط الفن بالاقتصاد السياسى .

ولعل التصريح الذى أدلى به جويل لاشو Joel Lachaux مدير «المستثمرين الدوليين للفن» Art international investors (وهى مؤسسة استثمار للفن قام بإنشائها أحد المعامل الطبية الأمريكية !) . والذى أدلى به فى نادى السباق ، فى مطلع عام 1974 وقام جرابان Grapin بنشره فى مقال تحت عنوان «لعبة الفن والمصادفة» ، فى جريدة «الموند» الصادرة فى الثالث والعشرين من شهر مارس عام 1976 ، يوضح بعضاً مما نشير إليه إذ يقول : «إن كل أعواننا متخصصون فى الاقتصاد وفى التحليل السياسى ، ولايوجد فيهم واحد من خريجى كلية الفنون الجميلة أو مدرسة اللوفر للفنون ، إذ إنه لايحق لنا أن نخطئ» !!!

لايحق لهم أن يخطئوا بكل تأكيد ، بما أن أقل خطأ فى التقدير يعنى ويتضمن خسائر لاتعتبر فادحة فحسب ، وإنما هى خسائر تؤدى إلى الإفلاس بأوسع معانيه ! لذلك يكثر عدد أولئك الذين يؤكدون وجود رابطة تجارية ما ، واحتكار أو عصابة مافيا لن تتخلى عن كيانها بأى حال من الأحوال .

وبالتالى لم تعد عملية مساندة وشهرة مصور ما سراً من الأسرار ، فلقد أصبح النظام معروفاً من ألفه إلى يائه . كما أن اختلاق أسطورة ما حوله ، وإطلاق العنان لعملية العرض والطلب مع زيادة الطلب بالنسبة للعرض ، لم تعد لغزاً من الألغاز . «أما البقية، فهى مسألة سياسة تجارية تقليدية ، خاضعة للإشراف والمراقبة بدقة ، مثلها مثل كل السياسات المتعلقة بالبورصة» ، على حد قول ريمون ديسينى (فى صفحة 249) .

أما فيما يتعلق بأسعار اللوحات فهاهو ديسيني يضيف بعدها قائلاً : «إن الأسعار التى توصل إليها كبار «آسات» (Les grands As) التصوير التجريدى لايمكنها أن تنخفض ، بل ويجب ألا تنخفض وإلا أحدثت بلبلة مروعة فى قيمة المجموعات الفنية والميكانزم المالى لقاعات العرض معاً . وكيف له أن يكون عكس ذلك بما أن دماء هذا المجتمع تتدفق بالذهب ، وكل نظامه قائم على هذه الدورة الدموية ؟ إن الذين يمتعضون من هذا القول أو يستنكرونه لايدركون أن وجودهم الشخصى قائم ، ومرتبط بالنظام نفسه المسمى : الرأسمالية» (122) .

ويتناول رايمس فكرة ربط نظام نظام الاستثمار بالنظام السياسى للدولة نفسها ، حينما يتحدث عن الأسعار التى وصلت لها أعمال بيكاسو ، والتى لامست فى بعض الأحيان قمة الأسعار المتداولة فى عمليات البيع العلنية ؛ إذ يقول : «إن مايمكننا أن نؤكده هو أن بيكاسو سيستمر ، طالما استمر العالم الغربى ، كواحد من ضمن أكبر خمسة أو ستة مصورين فى تاريخ الفن» (120) .

لقد تمت اللعبة ، تمت بلا شك ، وهى شديدة الارتباط بالنظام السياسى للرأسمالية الاحتكارية ؛ بحيث لم يعد من الممكن تغيير أحد الطرفين ، دون المساس بالآخر ، وذلك – باليقين – مايتعدى إمكانات المجال الفنى .

وهاهو رايمس – فى كتابه السالف الذكر – يسهب فى شرح هذا الموقف ، ليبرهن كيف أن سوق اللوحات التجريدية لم يكف عن النمو والتزايد منذ أكثر من أربعين عاماً ، إلا أن ذلك لم يمنع كثيرين من المستثمرين من أن يتساءلوا عما إذا كانت الأسعار ستتعرض لانخفاض ما ، أو إذا ما كان الانحسار الذى يتوقعه بعض تجار العاديات منذ سنوات سيتحقق أم لا ؟! «إن ذلك يبدو من الصعب حدوثه ؛ إذ إن السلع تتواءم جيداً مع نظم التضخم ؛ فهى أشبه ماتكون بالقيمة الفلين ، إنها تطفو وتترك نفسها لدفعات موجات الرفع ، أما أى انخفاض مهم فى الأسعار ، فى يومنا هذا ، فستكون أسبابه اجتماعية أكثر منها اقتصادية .

ولكي يحدث ذلك ، أى لكى يحل عدم الاهتمام العميق بدلاً من الشغف العالمى بهذه السلعة ، فلابد من تغير هائل فى الذوق العام .. لابد من تغيير جذرى فى العادات مثلما حدث فيما بين 1790 و 1840 . ومثل هذه الاحتمالات

لايمكنها أن تحدث إلا عقب طوفان دولى، يؤدى إلى تغيير جذرى فى أسلوب المعيشة، نتيجة لاختراعات هائلة تجعل من هذه السلعة شيئاً تافهاً لاقيمة له!(120).

ولعل الانخفاض الذى حدث فى فترة مابين الحربين ، فى عام 1929 ، كان من أعنف ماتعرض له النظام الرأسمالى ، خاصة أنه كان ناجماً عن سوء توزيع رأس المال فى السلع الفنية عبر العالم ، ذلك أن معظم جامعى اللوحات كانوا من الأمريكيين أو من الأوروبيين ، الذين كانت ثرواتهم مستثمرة فى مشاريع مسها الانهيار المالى .

ومنذ ذلك الوقت ، تم توزيع السلع الفنية عمداً على اتساع رقعة العالم ؛ مما يجعل توقعات انخفاض الأسعار غير واردة أو غير محتملة ، لقد وعوا الدرس : فالهواة متناثرون فى مختلف العواصم ؛ أى إن المافيا التجارية للوحات الفن الحديث ، فى أواخر القرن العشرين ، قد استفادت من دروس الماضى وقامت بتوزيع ثرواتها بشكل أكثر ثباتاً . وأى انخفاض للأسعار لايمكن أن يحدث إلا فى حالة احتمال انهيار عالمى ، يأتى على كل أشكال الإنتاج الإنسانى . أو بقول آخر: لايمكن أن يحدث إلا فى حالة تغيير جذرى وشامل للنظام السياسى ، ولاشئ آخر غير هذا التغيير الجذرى يمكنه أن يؤدى لخفض الأسعار ، ذلك أن المؤسسات المتشابكة والمخططة ترتبط ارتباطاً عضوياً من أقل تاجر إلى المؤسسات الدولية والنظم السياسية نفسها ، وياله من رباط !

ذلك هو ، فى حقيقة الأمر ، مايمثل الخلفية القاهرة المتحكمة بالفعل فى مجال الفن الحديث ، وهى خلفية مرتبطة ارتباطاً لاانفصام فيه – كما رأينا – بالنظام السياسى الذى ابتدعها .

ومن المعروف أنه قد حدثت فترات انخفاض عابرة عام 1959 ، ثم فيما بين عامى 1977 و 1980 ، إلا أنها لم تمس السوق بشكل جاد . وهنا يوضح رايمس السبب قائلاً : «إن كلا من الهواة والتجارة نفسها قد انتشرا على الصعيد الدولى حتى أنه عند الإعلان عن أى انخفاض فى السعر فى هذا البلد أو ذاك ، فسرعان ما تتضافر الجهود فيما بين بعض التجار الدوليين ، ليتداركوا الموقف خلال ثمان وأربعين ساعة ، فيقوموا بشراء اللوحات المهددة بالانخفاض» . وهذا

الموقف التضامنى على المستوى العالمى هو الذى يعطى لتعبير «مافيا» المستخدم حالياً فى هذا المجال الفنى كل معانيه وكل أبعاده الخفية .

إن واحداً من أهم مايمكن استخلاصه من هذا الزخم الخانق كله ، هو أن الجانب الآخر لما جرى العرف على تسميته «كرامة الفن العليا» ، لم يعد فى الواقع غير نظام محكم مسبقاً لتحويل اللوحة إلى سلعة تجارية فى ميدان ، تغص جوانبه الخفية بتلك العملية الكيميائية السرية ، التى تحول اللوحة التجريدية إلى سلعة استثمارية توزن بالذهب وتدر الذهب بلاتوقف .

ولانستخدم هنا تعبير العملية الكيميائية على سبيل المبالغة ، فهو يمثل بالفعل الجزء الأكبر لعملية التحول هذه ، والتى يدور جلها فى الخفاء ، لتحقيق الأهداف التى آمل أن تكون قد اتضحت بعض معالمها . فالظواهر التى لايمكن تصورها أو الشك فى وجودها تتعدى المظاهر بكثير ، والأدهى من ذلك كله ، بل والمذهل أيضاً أن نرى عدد الأساليب غير الشرعية وعدد المخالفات التى تتم فى عالم الظلمات الخاص بسوق اللوحات التجريدية ، ومنها : شهادات مزيفة ، وشهود مزورون ، وقضايا ومحامون تقدم إليهم كل سبل كسب القضية بفضل ترسانة الوثائق المزيفة ، ومؤامرات دولية ، وضرائب غير مدفوعة ، وتحالفات قائمة على ضرورة كسب قضية ما ، ومؤسسات افتراضية وهمية ، ومنافسات غير شريفة ... إلخ . إن القائمة أكبر من أن نستوعبها فى هذا الحيز !

ومن المحزن والمؤسف حقاً متابعة ماكتبه برنييه فى كتابه المعروف عن «الفن والمال» ؛ حيث يتحدث بالتفصيل عن كل هذه المؤامرات والدسائس ، والأحقاد المتأصلة فى النفوس، والأقاويل الملفقة ، وكأنها من مستلزمات تسلية الأحكام البلاط السرى والقائمين بالأدوار الرئيسية فى هذه اللعبة . ومن المحزن والمؤسف أيضاً أن نرى كيف أن كبار النقاد المعروفين، ومنهم أولئك الذين يقومون بتقديم شهادات مزورة أو أدلة زائفة تثبت أصالة اللوحات التى هم على ثقة من أنها غير أصيلة ومزيفة، قد أدرجت أسماؤهم فى كشوف وفقاً «لنقاط ضعفهم» .

لقد تكونت مجموعات الاقتناء الأمريكية فى مطلع هذا القرن بواسطة هذه

الشهادات ، وما أكثر ما كُتب حول هذا الموضوع ، نذكر منه ما قاله جيمبل عام 1963 :

«إن جامع اللوحات الأمريكى كان ضحية أكبر عملية نصب يشهدها التاريخ على الإطلاق ،وهى عملية النصب المزودة بشهادة رسمية ! فمنذ ثلاثين عاما قام الأمريكيون بشراء عدد لاحصر له من اللوحات المزيفة ؛ مما جعلهم بعد ذلك يتمسكون بشهادات البراءة . وتم تصنيع خبراء متخصصين من أجل هذه العملية ، كما تم «تعميدهم» فى الأوساط الرسمية ، وبذلك أصبحت مسئولية التاجر تقع على عاتق هؤلاء المزيفين غير المسئولين . وهكذا لايجد المشترى من ينصفه إذا ما حاول الحصول على حقه ، وفى خلال فترة وجيزة قام الأمريكيون بشراء لوحات بلغ ثمنها عشرة ملايين دولار ، وكانت كلها مزودة بشهادات لاأساس لها من الصحة» (63) .

البورصة :

بقى أن نتناول جانباً من أهم الجوانب وأكثرها فعالية بين كل هذه العناصر، التى تمثل الكيان الزائف للفن الحديث ، ألا وهى : البورصة ، أجل ، البورصة ، وعدة مجالات أخرى تدور فى فلكها ولاتظهر لعين الجمهور ، لكنها تكمل كوكبة اللعبة . فالمعارك الجمالية فى القرن العشرين ليست فى الواقع إلا واجهة للمنافسات الاقتصادية التى تجرى فى سوق الفن الحديث ، وكل ذلك العنف الذى يصاحبها إنما يبين حقيقة الصراع الاقتصادى بقدر مايشير إلى المعركة المختلقة من أجل السيطرة على العرض والتسلط على الطلب .

ومن المذهل أن نرى عدد الذين انساقوا فى عالم الفن الحديث ، سواء أكان ذلك فى أوروبا أم فى أمريكا بصفة خاصة ، ولايمكن إدراك مغزى هذا التدفق إلا إذا وضعنا فى الاعتبار تلك الروابط الحميمة ، التى تكونت بين الفن والرأسمالية ، لكى نعرف كيف يمكن لمصور ما أن يتحول إلى مجرد سند من السندات فى البورصة !! والأدهى من ذلك هو أن نرى كيف أن القوانين الضريبية الأمريكية قد سنت خصيصاً بغية نشر الفن الحديث .

«لقد قررت حكومة الولايات المتحدة الأمريكية أنه يجب حماية ومساندة ديانة الفن ، فقامت بسن قوانين ضريبية ، ترمى إلى وضع أسعار اللوحات فى مأمن من تأرجح «وول ستريت» Wall Street [علماً بأنه لن يمكنها تفادى عواقب انهيار مالى مثل الذى حدث عام 1929]» جيمبل «ضد الفن التجريدى» (64) .

وكان الهدف من هذه القوانين هو جلب أكبر عدد ممكن من لوحات الفن الحديث إلى المتاحف ، بتقديم إعفاءات ضريبية مهولة للذين يقومون بإهداء مجموعاتهم للمتاحف ، ترى هل من ضرورة لتوضيح كيف أن هذا النظام الضريبى قد خص أصحاب الثروات الأكبر على حساب الآخرين الأقل ثراء ، والذين تزداد الضرائب بالنسبة لهم بشكل تصاعدى ، يتناسب مع محاولة تغطية العجز الناجم عن هذا التحيز المقنّع للحكومة الفيدرالية ؟! وهكذا استطاع كبار الرأسماليين أن يقوموا بدور رعاة الفن بواسطة النقود ، التى يملكون السيطرة التامة عليها .

لقد كان هناك امتياز آخر ، يسمح لمن يهب مقتنياته من اللوحات إلى المتاحف ، أن يحتفظ بها فى منزله حتى وفاته . فكان ذلك يعفيه من الضرائب ويترك له مطلق الحرية بالنسبة للوحاته حتى آخر أيامه ؛ مما كان يسهل له عمليات الاستثمار والمضاربة ، وهو فى مأمن من الضرائب . لكن نظراً للإفراط الشديد الذى استغله بلا استحياء كل هؤلاء الذين يهبون ممتلكاتهم للمتاحف ، فقد حدث تعديل بسيط فى هذا القانون ، فيما بين عامى 1962 و 1963 ، يضع حداً لهذا التلاعب . وإن لم يلزم الكونجرس الأمريكى أولئك الذين يلجأون إلى هذه الحيلة بالتخلى عن مقتنياتهم للمتاحف فى اليوم نفسه الذى يهدونها فيه ، لا عند وفاتهم ، إلا فى سنة 1964 ، أى بعد قانون الإعفاء بأكثر من عام .

لكن ، منذ متى كانت هناك نهاية للتلاعب لدى من ألفه وسرى فى دمه ، وكان جزءاً من لعبة كبرى ؟! وهاهو جازافا يؤكد : «إن هؤلاء المليونيرات ليسوا بمخبولين ؛ فهم لايشترون هذه اللوحات التجارية ليلهوا بها : إنهم يقومون بعمليات استثمارية عن طريق أمناء المتاحف ؛ إذ إن هؤلاء الأمناء يستفيدون من فرق الأسعار المتضخمة بشكل مفتعل ، بين ماهو مقدر من سعر تقديرى للمصور

والسعر الحقيقى للوحة ؛ لكى يستثمروا النقود المدفوعة للمتحف بواسطة تحايلات من السهل استنتاجها»[65] .

غير أن المتاحف لم تكن السبيل الوحيد لتنفيذ واستثمار هذه الخدع والأحاييل ، فهناك مئات المؤسسات التجارية والصناعية الخاصة التى يجيد مديروها سحب الأموال على حساب المساهمين والخزانة ! وهنا يوضح جازافا ، فى الفقرة السابقة نفسها كيفية تنفيذ ذلك قائلاً : «إنه يكفيهم - أى التاجر الذى لديه الإنتاج ويعرف تماماً القيمة المفتعلة التى أدت إليها عملية «إعادة المضغ» - (النص لجازافا) شراء لوحات بيكاسو ، وميرو وما إليها لكن بنصف ثمن التقدير الرسمى (المدرج بالحسابات) . وتسمح لهم هذه الوثائق بتسلم النصف الثانى والمفترض زعما أنه مدفوع ، ليتقاسموه . إلا أن هذا المبلغ فى الواقع يعد مسروقاً من المجتمع» .

ولم يكن جورج جازافا ، أستاذ القانون والفنان فى الوقت نفسه يتحدث جزافاً ، وإنما يتكلم بلغة القانون الذى هو مهنته ، وبما يعرفه من خلال ممارسته للفن الواقعى وماتعرض له . وهو ينهى هذه الفقرة الطويلة من كتابه الشيق المثير بعبارة صغيرة ، لكنها تلقى أضواء كثيرة على سوق الفن الحديث ، إذ يقول :

«وهكذا ، فإن الفن الحديث ليس ثورة جمالية لبعض الفنانين كما زعموا ، وإنما مجرد أداة احتيال رائعة للأموال العامة» .

* * *

دعوي جازافا :

نحن لانشك فى أن كل هذه الخلفية من الألاعيب غير القانونية ، والمؤامرات والاختلاسات التى تسيطر على مجال الفن الحديث هى التى دفعت جورج جازافا ، وعديدين غيره ، إلى إدانة هذه المسخرة Farce المفتعلة والمفروضة على المجتمع ، وأدت بهم إلى استخدام لفظ «الاحتيال» لوصف كيان هذا الفن وخباياه التى يصعب الوصول إليها .

فإذا ما تضافر معظم النقاد فى جوقة للتغنى ومدح مزايا الفن الحديث ، فإن

عدداً أقل – مع الأسف – هو الذى واتته الشجاعة وإمكان الكشف عما يدور حقيقة فى كواليس هذه اللعبة غير النظيفة .

ولقد استشهدنا بجازافا بإسهاب لأنه كان من أوائل الذين تجرأوا على مواجهة مخاطر الكشف ، وفضح خبايا وظلمات كواليس الفن الحديث بالوثائق الرسمية . ولم يكن موقفه هذا بالصخب الأجوف ، وإنما بإقامة دعوى قانونية أمام القضاء العالى ضد عمليات النصب هذه ومن يقومون بها . وهى دعوى ضد مايقوم به تجار اللوحات من عمليات استثمار ، لايعتمدون فيها على سذاجة جمهور ، لايعرف شيئاً عن خفايا اللعبة فحسب ، بل باستغلالهم واستعبادهم للفنانين أنفسهم عن طريق عملية احتيال رهيبة تلعب بالمليارات ، وتقوم على ارتفاعات وهمية للأسعار ، تؤدى فى نهاية المطاف إلى تسرب الأموال الفرنسية إلى البنوك السويسرية .

ولقد قام جازافا بحملته التى لاتلين بحميّة يستحق عليها كل تقدير . وإن كان أستاذ القانون والفنان والأديب المعروف ، لم ير حقيقة الأمر وخطره وخفاياه إلا بعد أن أقام معرضين كبيرين للوحاته ، وأدرك أنه لايمكن لأى فنان أن يبيع لوحاته – ولو بسعر معقول – أو أن يشق طريقه وسط غياهب قصر التيه الذى يحيطه ، دون أن يكون اسمه مدرجاً فى قائمة المصورين الذين يفرضهم ماسكو خيوط هذا المجال ومحركوه ؛ أى إن أى فنان موهوب وملتزم بقيم الفن الأصيلة لايمكنه أن يشق طريقه دون مهانة نفسه ، أو دون الانتماء «للشلة» المسيطرة ومزايداتها المفتعلة .

وفى عـــام 1962 ، بدأ جازافا بنشر كتيب من حوالى مائة صفحة تحت عنوان : «الفن والجريمة» . وهو كتيب يحدد فيه موقف الفن الحديث ، ويتناول الجانب القانونى للموضوع ، والأضرار الواقعة على المشترى والفنان ، والمساس بالرأى العام ، وانعكاسات هذا الفساد على المجتمع ، ثم يتناول الجانب الفلسفى للفن «الداعر» – كما يسميه – والفرق بينه وبين الفن الحقيقى الملهم ؛ أى إنه – اختصاراً – يدين «عمل العصابات» ، وعمليات النصب ، ووقائع الاستغلال والمخالفات القانونية التى تتحكم فى عالم الفن الحديث .

ولقد لاقى هذا الكتيب استقبالاً حافلاً من الصحافة الباريسية والفرنسية بعامة ، والأوروبية بما فيها إنجلترا . إذ حظى بأكثر من مائتى مقال وتعليق ؛ أى إنه عرف أصداء حقيقية وكان له أثره الواضح الذى كتب عنه فى مؤلفه الثانى المعروف باسم «احتيال الفن الحديث المصنّع» قائلاً : «ومنذ ربيع عام 1962 بدأت عودة لوحات الاتجاه الآخر ، الذى لايعرف السهولة والاستسهال إلى «فتارين» قاعات العرض» ! (66) .

إلا أنه رغم رد الفعل الواضح هذا فلقد ظل المسئولون يتخذون موقف «أذن من طين وأخرى من عجين» على حد قول ج.ر. كوفمان J.R. Kouffman .

وفى عام 1976 ، وبعد أن رفض المسئولون دعوة جازافا ست مرات ، قام هو بجمع كل الوثائق المتعلقة بهذا الموضوع لينشرها فى كتاب يقع فى مائة وسبع وثلاثين صفحة ، أطلق عليه ذلك العنوان الذى له مغزاه والشديد الواقعية فى آن واحد ، ألا وهو : «احتيال الفن الحديث المصنّع» !!

وقبل أن نتناول هذين المؤلفين بشىء من التفصيل ، أظنه من المفيد أن نرى ما وصل إليه الفن الحديث فى تلك الحقبة ، مكتفين بمثال واحد يعكس مدى التدهور الإنسانى والانحطاط والتردى ، الذى عرفه هذا المجال الذى يفترض أنه «مجال جمالى» ، وإلى أى درجة تمت مساندة هذا العته التشكيلى عن طريق احتيال سياسى اجتماعى منظم .

فى الصفحة الثانية مباشرة يورد جازافا فى مؤلفه الثانى هذه الواقعة : «لقد حضرت يوم الأربعاء الموافق أول ديسمبر عام 1964 فى قصر جاليرا Galliera مزاداً لبيع مجموعة ليفيفر Lefévre : وكان التاجر إيميه مايت Aimé Maeght يقوم بشراء مجموعة «صبية» ميرو Mir6 ؛ ليحافظ بشكل مفتعل على «التسعيرة» المحددة له . وكان قد عرض فى المزاد لوحة بسعر سبعة آلاف وخمسمائة فرنك فرنسى وأعاد شراءها بمبلغ عشرة آلاف فرنك فرنسى (وهو مايكفى لشراء سيارة جديدة آنذاك) . وكانت اللوحة تمثل رجلاً يجلس القرفصاء ، ممسكاً بيده قطعة من «ورق تواليت» (ورقة فعلية) حديثة الاستخدام ، والرسم وورقة التواليت بما بها مضغوطان تحت الزجاج بعنوان : «الرجل ذو الورقة الحريرية» ! هذا هو مستوى

الفن الحديث المصنّع لأولئك «الكيمائيين» الذين استطاعوا ، كما فى الأسطورة ، تحويل «الروث» إلى ذهب ! لكن – وياللأسى – على حساب تخريب الحضارة» .

ولم يكن المصور ميرو هو الوحيد الذى أفرط فى الإسفاف للحط من القيم الجمالية الإنسانية بهذا الشكل . فلقد سبقه دى شان Duchamp بتقديم «مبولة» على أنها قطعة فنية ، وكان فرانسيس بيكون Francis Bacon قد قام بتصوير موضوع خالٍ من أى قيمة جمالية ، ألا وهو «الرجل والبيدية»L'Homme et le bidet ، وقام غيرهم بتقديم «البراز المجفف» ، تحت عنوان «نحت حديث» !! ويالها من مأساة مبكية فظة رخيصة معاً .

لقد كان فن التصوير الواقعى – فى ذلك الوقت وكما سبق أن رأينا – مستبعداً تماماً من المعارض ، ومنزوعاً من جدران المتاحف لإفساح المكان للوحات العبث والرخص الممجوج هذه .

وها هو كوفمان يقول فى مقدمته للكتاب الثانى لجازافا :

«لقد حاول صديقى جازافا أن يعطى لكل فنان حقه فى المجالات التجارية عن طريق المنافسة الحرة ، وهو الوحيد فى العالم الذى لجأ إلى القضاء وبحث عن السلاح القانونى ليحارب به هذا النصب» .

«ولقد أدرك ذلك حينما رأى أن هذا الفن الحديث يباع بالسنتيمتر المربع أو كما يسمونه بالنقطة (*) . ومن هنا هو خاضع لقانون الضرائب التجارية .

«إلا أن الوزارة المالية عملت «أذناً من طين وأخرى من عجين» ولم تعِرالموضوع اهتماماً ، ولم يجد القضاء ما يقوله حيال الشكوى المقدمة ضد ما يجرى من عمليات غش وتدليس إلا الدفع بعدم الاختصاص ، حيث إنها قضية ذات طابع عام ولا يحق لغير الوزراء أو النقابات أن يتصدوا لها .

«مما دفع جازافا إلى تقديم هذا العمل وكل ردود فعل الصحافة وملخص الجهود التى قام بها ، لكى يسمح للفنانين بأن يدافعوا عن مهنتهم بشكل أفضل» .

(*) تعني النقطة في لغة سوق الفن قيمة سعر السنتيمتر المربع المحددة لكل فنان ، والتي يحاسب بناءً عليها .

إن ردود الفعل والتعليقات التى واكبت كتيب «الفن والجريمة» تمثل جزءاً كبيراً من الكتاب الثانى . وها نحن نستشهد ببعضها ، لا على سبيل المثال فحسب، وإنما لاتصالها المباشر بهذا البحث :

كتب الدكتور ج . ريفيير J . Rivière وهو طبيب ومثقف ، وعالم متخصص فى علم الخط ، وصاحب كتاب ضخم عن «عالم الكتابة» ، كتب يقول فى خطاب إلى جازافا ، فى التاسع من يوليو عام 1969 : «لقد انطلقت بشجاعة فائقة فى حرب ضد مافيا - هى مع كل أسف - مترّسة شديدة القوة . إنك تحاول تنوير جمهور مسكين مضلل ، وهذا جهد تهنأ عليه . فنحن بحاجة إلى الكثيرين أمثالك لتوقظ الحقائق البسيطة المنسية فى ضمائر البعض . ومن الواضح الجلىّ أن فناناً واحداً مثل موندريان Mondrian لا علاقة له بفن التصوير ، فهو - مع التحفظ - أقرب إلى مجرد محاولة تقنية ، بل هو أقرب ما يكون إلى علامة من علامات السكة الحديد» .

وكتب لوى هيمو Louis Hemo فى «كراسة الفنون» العدد رقم 78 يقول : «وها هم الغوغائيون وقد وقعوا فى الفخ بدورهم . فلا أحد يجهل اليوم أنهم يتلقون الأوامر من موظفيهم الذين يضطرون إلى الانصياع لهم . فبدلاً من رجال السياسة الذين تقع على عاتقهم ضرورة حماية مصالح وثقافة وطننا ، نرى إدارة عشوائية، عمياء ومجهولة ، تمسك باللجام فى يدها لتتحكم فى كل المبادرات ، من هنا كان الهرج ، والانحلال» .

أما جريدة «شاريفارى» Charivari فقد نشرت مقالاً فى أكتوبر عام 1961 للكاتب بيمين Piméne ورد فيه : «لاشك فى أن حملته الصليبية ضد الفن الحديث ستبوء بالفشل مثلها مثل الفشل الذى تعرض له دون كيشوت . وهى لا تقل عنها احتراماً ، والأرض التى يقف عليها صاحب كتيّب «الفن والجريمة» أرض ثابتة متينة : فهو يوضح أن هناك مساساً بالمشترى وبالفنانين . وألاعيب التجار تقع تحت طائلة القانون الذى يحد من ارتفاع الأسعار بشكل مزيف ، كما يكشف مؤسسة المخربين والأضرار التى تقع على حرية العمل . كل ذلك صحيح ومعه كل الحق ، لكن بما أن الدولة تحمى تواطؤ هذه اللعبة ، وبما أن متاحفنا تمتلئ

بنفايات عديدة اشتراها أمناء متواطئون بشكل ما ، فإن الحالمين الذين يتجرأون بالكشف أو بإقامة الدعوى سيدفعون ثمن موقفهم ،ولن يكون الثمن بسيطاً ؛ إذ إن مافيا اللوحات لموضوع ضخم بالنسبة لرجل بمفرده ... إن ضربة السيف هذه التى صوبها على مياه مستنقع آسن سيذكرها له التاريخ ، وستدرج اسمه فى قائمة المثاليين المتحمسين الذين تتخلص منهم كل الأنظمة وترسلهم بكل بساطة إلى السجون» .

وفى التاسع والعشرين من شهر مايو عام 1962 نشرت مجلة «لانديباندان بربينيان» L'indépendant Perpignan مقالاً جاء فيه : «إن الفنانين قد بدءوا يهاجمون عملية استثمار فن التصوير . فلقد تقدم كل من جورج ديفال George Deval وجان كيرش Jean kirsch بدورها بشكوى لرئيس القضاة ضد عمليات الاستثمار غير القانونية للوحات .

«إنهم يسيرون على منوال الفنان جازافا ، الذى تقدم منذ بضعة أسابيع بشكوى مماثلة لكنها رفضت أخيراً ، إلا أن جازافا ، رغم ذلك ، قام بالاستئناف أمام غرفة الاتهام بمذكرة ورد فيها : «سيدى الرئيس ، اسمح لى بتوضيح الخطأ الذى وقعتم فيه وبناء حكمك على مسائل فنية . إن الأمر لا يتعلق بذلك . إننى لا أكافح ضد الفن التجريدى من أجل الفن التقليدى . إننى أكافح ضد الاستثمار غير القانونى الذى يقوم به تجار اللوحات ، الذين يقومون بألاعيب يعاقب عليها القانون ويرفعون أسعار المصورين الخاضعين لهم بشكل مزيف . إن عملية رفع الأسعار المزيفة بأساليب غش وتدليس ، والتى تمارس فى قاعات البيع إنما هى عملية غير قانونية ، أيا كانت البضاعة المتداولة» .

وفى العشرين من شهر فبراير عام 1962 ، كتب روبير جيو Robert Guillou ، رئيس جمعية نقاد الفن إلى جازافا قائلاً : «منذ ثلاثين عاماً تقريباً ، [فى فبراير 1930] اعترضنا بشكل عنيف فى كل الصحف ضد عمليات البيع الصورية ، واعترضنا محتجين علناً ضد الواقعة فى حد ذاتها وضد إفلاتها من القانون وعدم خضوعها لأى عقاب .

«فلا يسعنى إلا أن أهنئك على الحملة التى قمت بها ، باسم الفن ، والعدالة ، ومعنوية الجمهور» .

أما جـريدة «لى جنيول» Le Guignol الصادرة فى مدينة ليون .. فقد أصدرت فى الخامس والعشرين من شهر أبريل عام 1962 مـقـالاً تحت عنوان : «تحية صادقة» ، جاء فى طرف منه : «إلا أن الأغرب من ذلك أن السيد رايمس ، وهو واحد من أفضل القوميسارات المثمنين الفرنسيين قد أيد الوقائع . ولقد ذكر حديثاً «أن مدير إحدى الجالريهات قد رفع سعر إحدى اللوحات إلى أربعة ملايين، وإذا ما ثمنتـها فلن أعطيها حتى ربـع هذا المبلغ !» كما ذكر أيضاً لوحات بعض الرسامين الشبان الذين يرفع أصدقاؤهم أسعار لوحاتهم إلى ثلاثة ملايين فى حين أنها لا يمكن أن تقدر بأكثر من عشرة آلاف فى حى مونمارتر ! .

«إن كل الناس يعرفون هذا الكلام ، أو على الأقل يعرفه كل أولئك ، الذين لايريدون الوقوع فى اللعبة وخدعها ، لكنها أول مرة نرى فيها جريدة فرنسية كبرى «تدب قدميها» بهذا الشكل ، وتدخل فى هذا الموضوع صراحة ولنا أن نهنئها . بل لقد وصلت الجرأة بهذه الجريدة إلى أن نشرت صورة لرسمين ، واحد للمصور ميرو ، والثانى لبيكاسو. والاثنان لا يصلحان لاستخدامهما كورق «تواليت» فى دورة مياه» !! .

وفى التاسع من ديسمبر عام 1963 كتب رئيس نقابة «الفنانين المصورين المحترفين الأحرار» إلى صاحب كتيب «الفن والجريمة» قائلاً : «إن نقابتنا تؤيد ما قمت به بغية إصلاح سوق فن التصوير . فلا شك أن الدعوى أمام القضاء فى حالة الفوضى والغوغاء التى توجد فيها السوق حالياً ستسمح بتوضيح الطريق السليم وتحديد الوسائل الدعائية القانونية للمبيعات والأساليب ، المتبعة القائمة على الغش» .

وبالفعل ، ما أن قام جازافا بنشر كتيبه عن «الفن والجريمة» عام 1961 ، حتى تقدم بدعوى رسمية أودعها فى الخامس من شهر مارس عام 1964 ، لرئيس قضاة التحقيق ، أوضح فيها وجهة نظره بشكل لا مواربة فيه .

وتزايدت الأصداء فى الصحف . ومع ذلك ، وعلى الرغم من وضوح القضية المدعمة بكل المستندات اللازمة ، فإن السيد رينو Reynaut قاضى التحقيقات ، أمر فى الرابع عشر من شهر مايو عام 1962 بأن تحفظ الدعوى

المقدمة لهيئة المحكمة العليا بحى السين !

ورغم كل شئ فإن جازافا لم يفقد الأمل ، لإيمانه الشديد بنزاهة العدالة والقضاء ولم لا ؟ أليس هو رجل قانون بقدر ما هو فنان ؟ فتقدم إلى غرفة الاتهام فى جلسة السادس والعشرين من شهر أكتوبر عام 1962 ، مناشداً «إعادة النظر فى ذلك القرار ، الذى يدل على عدم الدقة ، سواء من الناحية القانونية أو من الناحية الموضوعية» .

وفى الثالث والعشرين من شهر أكتوبر عام 1964 ، رُفضت دعوى جازافا للمرة الثانية ، لكنه عاد واستأنفها .

وفى السادس من شهر نوفمبر عام 1963 ، تم رفض الطعن الذى تقدم به للمرة الثالثة إلى محكمة النقض . وبعدها بشهر تقريباً ، تلقى موافقة «النقابة الحرة للفنانين المصورين المحترفين» ليواصل حملته .

وفى الثالث والعشرين من شهر مارس عام 1964 ، تلقى إنذاراً برفض دعواه للمرة الرابعة !

وفى السادس من شهر نوفمبر عام 1964 ، تلقى خامس رفض من غرفة الإتهام وأخطروه فيه بأن دعواه لم تبن على أسس سليمة !!

ولم ييأس جازافا ، بل قام بإبلاغ شكواه إلى لجنة الجماعة الأوروبية . وفى الثامن من شهر أبريل عام 1968 ، قام السيد ألبرخت Albercht ، المدير العام للجنة، بإخطار جازافا برفض دعواه مع حفظها والأمر بعدم المتابعة !!

وهكذا جاءت آخر محاولة من جازافا لتنهى ذلك الجانب الرسمى للمسئولين: فهاهو جازافا يلجأ إلى تصعيد محاولته ، بأن قدمها إلى كل من الرئيس والقضاة المكونين لمحكمة العدل الخاصة بالجماعة الأوروبية ، وقد أرسل نسخة منها فى الوقت نفسه إلى السيد ميشليه Michelet وزير الثقافة آنذاك .

ومن المؤسف والمتوقع معاً أن نرى أنه على المستوى الرسمى فإن «المسئولين» لم يحركوا ساكناً . بل والأدهى من ذلك ومايستدعى السخرية أن نلحظ من المؤلف وصاحب الدعوى : « أن شخصيتين سياسيتين تشغلان وظائفهما



قد تدخلا لإحباط محاولته ، القائمة على حماية الفنون الجميلة وفن التصوير ، الذى ساهم - بعامة - أكثر من الموسيقى فى إحياء اسم فرنسا الثقافى فى العالم بأسره».

لقد قام جازافا فور أن تجمعت لديه كل الوثائق بتلخيص كل بنود الغش ليثبت كيف أن عمليات النصب فى مجال الفن الحديث إنما هى نتيجة لاتحاد عديد من وسائل النصب والاحتيال المتضافرة فى مخطط واحد وأهداف متشابكة ، من ضمنها إضفاء قيمة مصطنعة لبضاعة لاقيمة لها .

وذلك مايلخصه جازافا قائلاً :

«اختصاراً ، فإن عمليات النصب والاحتيال فى الفن التجريدى إنما هى نتيجة تضافر عديد من وسائل الغش المجتمعة ، عبر صلة الترابط والغرض الإجرامى بغية تقييم بضاعة هى - بحكم وفرتها - خالية بشكل جلى ومؤكد من أى قيمة حقيقية . وإذا ما نظرنا إلى كل بند من بنودها على حدة ، فإنه قد يبدو طبيعياً أو غير ضار :

(١) إن التاجر يخضع الفنان لنفوذه بواسطة عقد مبرم بينهما . وإن كان ذلك يلغى الطابع الحر ، بالإضافة إلى إلغائه للمسئولية والجانب الأخلاقى للمهنة.

(٢) إنه يفرض الوفرة والكمية عن طريق الاستسهال الناجم عن التفاهة أو القبح ، بدلاً من الإنتاج الكيفى القائم على فن له أصوله .

(٣) إنه يعرض ويعيد شراء لوحات «صبيانه» فى المزادات العلنية ، مع رفع سعرها بشكل مفتعل وغير حقيقى .

(٤) وهكذا يقوم باختلاق التسعيرة «بالنقطة» للمسطح ، مع طبع مقاسات اللوحات والأسعار المفتعلة التى توصل إليها .

(٥) يجذب إلى جانبه بعض كبار رجال الدولة لضمان تنفيذ مخططه بإشراكهم فى العملة الزائفة للفن الحديث المصنّع .

(٦) يوهم «صبيانه» بأن هناك رقابة رسمية عليا بوضع أعمالهم فى المتاحف الكبرى .

(٧) يقوم بإخفاء ألاعيبه الشخصية بالاحتماء خلف أسماء لفنانين ، لاتعد أعمالهم سوى مجرد تجارب تشكيلية .

(٨) يمنع عرض أعمال الفنانين الأحياء ، الذين ينتمون إلى الواقعية أو يضعهم فى منافسة مع أعمال الفنانين من أمثال رينوار Renoir أو ديجا Degas ممن يتم تقييم لوحاتهم «كفن حديث عمره أقل من مائة عام !» .

(٩) يقوم بخفض السعر الرسمى للفن الواقعى للفنانين الأحياء بنسبة 7500٪ لاستبعادهم من السوق .

(١٠) يقوم بمعاونة بعض شركائه باحتكار مجمل السوق العالمى ، ويفرض انحرافاته على قيمة مايقدمونه» .

وبالإضافة لذلك ، لاننسى كل المهمة التى تقع على عاتق وسائل الإعلام بغية تحقيق كل بنود هذا المخطط . وبتضافر كل هذه العناصر مجتمعة فإن الأموال العامة أو الخاصة تستثمر فى بضائع مزيفة ولاقيمة لها .

وهاهو جازافا يوضح – فى مرجعه نفسه صفحة 115 – كيف أدت الأسعار الفلكية الناجمة عن عمليات بيع اللوحات ، والتى يطلق عليها عمليات «مضغ» أسعارها «إلى أن تذهب نسبة 1٪ إلى المصورين المستعبدين ، بينما الباقى وهو 99٪ خالصة حتى من المصاريف النثرية التى تتكلفها ، تذهب كلها إلى التجار منظمى عملية الغش هذه» .

ومع ذلك ، فإن محتكرى هذا المجال ليسوا وحدهم فى هذه اللعبة ؛ فآلاف الأشخاص الذين يشاركون فى هذه «العملة المزيفة» يصبحون شركاء فيها سواء بإرادتهم أو رغماً عنهم . إنهم شركاء ومدافعون عن هذه الأعمال ، التى تفتقد روح الفن الحقيقية قدر ماتفتقد الجمال ، سواء أكان ذلك بناء على مصلحتهم ، أم حماية لكبريائهم ، أم من باب التحذلق .

وقبل الانتهاء من هذا الجزء الخاص بالنصب والاحتيال فى مجال لعبة الفن الحديث ، قد يكون هاماً بصفة خاصة أن نتناول ما أدلى به كامى موكلير Camille Mauclair الناقد الفنى لجريدة «الفيجارو» Le Figaro ؛ إذ كتب يقول

عام 1930 (أى فى فترة مابين الحربين بينما كانت اللعبة فى أوجها) هذه الكلمات الواضحة البصيرة حول الفن الحديث :

«أن يقال إن الفن عندنا يمر بحالة اضطراب ، أو أننا نتشاجر فيما بيننا حول الأساليب والمذاهب ، فلا غضاضة فى ذلك . لكن الخطر الحقيقى يكمن فى ذلك المفهوم القائم على فصل الفن عن الطبيعة وفصل الفنان عن أصله ، مجتثين بذلك كل جذوره ، وهادفين إلى فرض طغيان صيغ وتعبيرات متداخلة ، لا أثر فيها لذوقنا ، وحساسيتنا وتراثنا . إن كل الذين ينتمون إلى التطرف السياسى يقومون بتشجيع هذا المفهوم ويفرضونه عنوة على المتاحف ، مع تهيئة مكان الصدارة له لدى لجان التحكيم . ولايتم هذا لأن البعض يحقق مصلحته الذاتية فى هذه العمليات ، وإنما الأدهى من ذلك أن كل هذا التلاعب يتم تحت شعار «الفن الحديث» ، الذى يمثل جزءاً مهماً من عملية التخريب الثقافى والمعنوى الكبرى . وبعد قليل ، لن يبقى لدينا أى فن قومى ، وإنما نوع من السلع الدنيئة السائدة باتساع رقعة أوروبا كلها Paneuropéenne ، أو نوع من الأكاديمية الدولية للقبح» .

إن الخلفية المتضافرة والمترّسة من القوى الخفية وغير المرئية التى تقود اللعبة على الصعيد الدولى إنما هى مؤسسات أحكمت حلقاتها بكل تأكيد ، ذلك أن الأمر لايتعلق فحسب بالتداخلات المالية غير الشرعية التى تدار على المستوى الدولى ، سواء أكان ذلك من قبيل تجارة الرقيق الأبيض أم الأسود ، أم المخدرات، وحرب البترول وتجارة العملة المزيفة المسماة الفن الحديث ، وكلها تمثل خطراً ما. وإنما المفزع حقاً والمثير للقلق هو كل هذه المؤسسات الكبرى متعددة الجنسيات ، التى يحميها المجهول ، والتى تعمل بدأب ضد المصلحة العامة للشعوب وضد الإنسانية .

وبما أنه لايوجد أى عرف دولى يضع حداً للثراء ، الذى لاحدود له للشركات الكبرى ، فإن الإثراء غير المحدود ، لايهدف الحفاظ على اقتصاد المكاسب التجارية بأى وسيلة فحسب ، بل إن المجازفة هنا لم تكن مجرد انهيار للمؤسسات الحرة تحت وطأة الأهداف التجارية ، وإنما كانت تعنى التخريب

المتعمد لحب الوطن وبتر الانتماء للأرض الأم ، وللتراث الإنسانى وقيمه المعلاة بعامة . ويذهب جازافا إلى أبعد مما نقوله بتوقعه وقوع حرب ذرية أخرى بما أن جنون الكسب ، الذى لاحدود له وسيادة الرأسمالية الاحتكارية ، سبق لهما أن كلفا الإنسانية من قبل حربين عالميتين .

* * *

النقــد الفــنى :

لانتـعرض هنا لموضوع النقد الفنى إلا من حـيث إنه يمثل دعـامـة من الدعـامات الأساسية فى انتشار الفن الحديث ومساندته ، بما له من تأثير على تجارة اللوحات ؛ خاصة على ذلك الجانب غير المرئى فيها .

ففى قصر التيه الشاسع الذى يمثل هذا المجال ، لايعتبر الفنان غير عنصر ثانوى بالنسبة لبقية العناصر المكونة له ، والتى تعرفنا على جوانب منها هيهات أن تفى بكل معطيات اللوحة .

إن أهميـة الناقد الفنى ، الذى يقوم بواحد من الأدوار الرئيسية فى هذه المسرحية التراجى كوميدية للفن الحديث ، تعد أهمية متعددة الجوانب ؛ فهو الذى يمسك بخيوط اللعبـة فى يده من ناحيـة الشكل على الأقل ؛ ذلك أنه يرفع هذه «الموضة» أو «التقليعة» ويزلزل تلك . ففى تأثير قلمه الشئ الكثير الذى يستمد قيمته من عوامل متعددة تتضمنها وسائل الاتصال فى ذاتها ، إنه قادر على أن يخفض أو يعلى من شأن هذا المصور أو ذاك ، يسئ إلى صورته وأعماله أو يزوقـها فى إشادة تبرز معطيات أعماله أو تدينها ، يرتفع بها إلى سماوات متوهجة أو يخسف بمحتواها وشكلها ، وياله من دور يتقنه وهو المتخصص فى الكلمة المكتوبة ، والمتحكم فى توجيه الرأى العام ، عبر وسائل إعلام مصنوعة ومتسللة حتى نخاع الجماهير .

ومن ثم ما من أحد - أظنه - يجهل ، فى يومنا هذا ، إلى أى مدى يمكن لنفوذ الناقد أن يتلاعب بمصائر الفنانين ؛ فبفضل مايكتبه يمكن لعمل الفنان أن يدخل ضـمن المجـمـوعـات الكبـرى ، ويغـزو المتـاحف ، ويفـوز بالجـوائز فى

المسابقات.. إلخ ، أو يختفى عن الوجود تماماً أو ينزوى فى جب النسيان ؛ مما يكشف إلى أى مدى يعد الناقد الفنى عنصراً أساسياً فى دوامة هذه الآلة الجهنمية التجارية .

ومع ذلك ، فإن النظريات الفنية المصنوعة على نول الزيف ، والتى تمثل نظاماً كهنوتياً حقيقياً لقيم التدهور والانحطاط ، تبين بذاتها عن حقيقة دور الناقد الفنى – سواء أراد أم لم يرد – باعتباره خاضعاً للقانون الذى يحرك السوق ، وهذا السوق خاضع لماسكى اللجام بأيديهم ، أى لماسكى الاحتكار الحقيقيين ، وما أمثال هؤلاء النقاد غير أحصنة لاهثة فى حلبة سباق مجنون وزائف وملئ بالغش والاحتيال .

إن تاريخ الناقد الفنى يرجع إلى عهد قريب نسبياً ؛ إذ لم تكن هذه المهنة موجودة حتى القرن السابع عشر ، وترجع جذورها إلى الفيلسوف والأديب الفرنسى ديدرو Diderot ؛ إذ كان أول من مارس النقد الفنى وفقاً للمفهوم الحالى .

ويمثل القرن التاسع عشر فترة ازدهار النقد الفنى بمعناه المزدوج ، إذ كان ذا شقين : المجال الصحفى بذاته من جهة ، واعتباره كشكل من الأشكال الأدبية المستقلة أو القائمة بذاتها من جهة أخرى . ولقد أدى ظهور الفن الحديث وتعميمه ، وتفتيته إلى مئات من شظايا المذاهب المتناقضة ... إلى تكوين سريع لفريق من المشتغلين بالقيم الجمالية ، وانساق هذا الفريق وكأنه كتيبة من كتائب الجهاد الصليبية ، تتفانى فى الدفاع عن الفن الحديث وتفسيره وفرضه قسراً على المجتمع.

ولقد تمت هذه الحملة بدقة ومهارة وصخب مبالغ فيه ، حتى وصفها زاهار Zahar «بالمؤامرة السوداء» . ولقد كانت المؤامرة من الظلمة والسواد أو العتمة بحيث استطاعت أن تحجب لعدة سنوات كل الخبايا الحقيقية لهذه اللعبة ، بفضل أسلوب فى الكتابة غير مفهوم على الإطلاق ، ونصوص تصعب قراءتها ... «كتابات غامضة ، مليئة بالأشجان ، تعترْيها ومضات غريبة وأفكار كالنبوءات ، تزيد من دراميتها رعدة التأكيد وحدة فرضها» (142) .

ولقد أدت السرعة المذهلة لانتصار الفن الحديث إلى اختلاق كيان الناقد الفنى بالسرعة نفسها ؛ إذ هو مكسب ذو حدين فهو يفتح عالماً صغيراً من الفطنة ، سرعان ماتتشكل «أمانة» الكلمة فيه وفقاً للظروف !! ، ويالها من أمانة تقوم بتعميم وتبرير واستخدام أسلوب فنى قائم كلية على الافتعال ، ولاعلاقة له البتة بكل ماهو إنسانى . ومن ثم كان لابد من اختلاق حالة معنوية صناعية ، أو حالة عمى كامل تسمح بقبول كل مايقدمونه إليها ، من خلال كلمات مضببة وهلامية وموغلة فى التلاعب اللفظى والبِنى الغامضة المتفلسفة ... ذلك هو الدور الذى قام نقاد الفن الحديث بتنفيذه بدقة لامثيل لها ! .

ومن المحزن أن نرى الانحطاط الذى وصلوا إليه ليثبتوا معنى لما لامعنى له ، وليقبلوا ويتغنوا بمدح أفضال مجال أدى إلى تزايد مهول لعدد المصورين الجهلاء، بسبب السهولة المفرطة والعشوائية التى يقوم عليها هذا الفن برمته . فعلى حد قول ريمون ديسنى فى مرجعه السالف الذكر : «هل يمكن لنا أن نراقب أو نسيطر على كل مايتعلق بمذهب «التاشيزم» Tachisme (الطرطشة أو البقع) ؟! إن أى إنسان يمكنه أن يلقى ببعض بقع عشوائية ، ثم يقوم ببعض الرتوش بالعفوية نفسها . وهاهو ذا الاستثمار يستحوذ عليه ، وسرعان مايتشمم «الطلب» وجوده ، ويقرر اختلاق عبقرى منه ، فيتحفونه بمقدمة أو بمقالة «باتا فيزيقية» (*) Pataphysicienne ، وهاهو ذا قد أصبح نجم الموسم» (122) .

إن أسوأ مافى الأمر لم يُقَلْ بعد ، ذلك أن هذه المقدمة فى الكتالوج الخاص بمعرض هذا الفنان أو ذاك ، أو هذه المقالة «الباتا فيزيقية» ، أو تلك لاتقوم بتوجيه الرأى العام فحسب ، وإنما تثير نقطة جد حساسة تتصل بالنظام الحالى للسوق ، الذى يفرض تبعية مابين الوظيفة الثقافية الجمالية للناقد الفنى ووظيفته الاقتصادية . وهى تبعية - بحكم الواقع - تدين سلطة الناقد الفنى ونزاهته المعنوية ، خاصة وأن كشف الأجور النقابية الذى تورده ر. مولان R. Moulin فى بحثها القيم عن «سوق فن التصوير فى فرنسا» يكشف إلى أى مدى يجد الناقد

(*) تعبير ألفه ألفريد جاري A. Jarry الأديب الفرنسي مؤلف شخصية أوبو Ubu ، ويعني هذا التعبير «علم الخاصة» الذين يأتون بحلول خيالية للموضوعات العامة .

الفنى نفسه واقعاً تحت وطأة الإغواء؛ خاصة إذا لم تكن لديه وظيفة ثابتة أو ثروة خاصة ، تسمح له بحياة كريمة : «وإلا فهو يقع فى دائرة الشكوك فوراً بما أن الأحكام والآراء التى يدلى بها مدفوعة الأجر ، فى بعض الأحيان ، من الأشخاص أنفسهم الذين تخصهم هذه الآراء» !! (91) .

ومن جهة أخرى ، فإن الصلة الضمنية القائمة بين الاتجاه السياسى للجريدة والاختيار الفنى الذى يقوم به الناقد ، الذى يعمل بها ، يمثل ثقلاً لايمكن إغفاله فيما يكتبه . وتأخذ هذه الصلة وجوداً لايمكن إنكاره ، حينما يتعلق الأمر بمساندة مصور ما شيوع حقيقة ذلك أن الاتجاه الجمالى السياسى للجريدة قد تم تكوينه بحيث يتغنى ويتماشى مع الأيديولوجيات الحاكمة ؛ لذلك فإن هذا الصنف من النقاد الذين خلقتهم أجهزة إعلام مسيطرة ، يمثلون نوعاً من «الكهنوت» أو «الرباطية» فى هذه المافيا العالمية . إنهم حلقة من سلسلة مترابطة من الناحيتين الاقتصادية والفنية بكل أبعادها المتدنية وشراسة مؤسساتها .

ودون التوقف طويلاً عند المعنى الحرفى لكلمة «رباطية» ، لايمكننا أن ننكر- مع ذلك - وجود مسئولية مباشرة تقع على عاتق نقاد الفن هؤلاء ، نظراً للوضع الراهن الذى أصبحت فيه اللوحة قيمة تجارية ، وقيمة استثمارية . ويرجع ذلك إلى تدخلهم أو تواطئهم مع التجار لاختلاق هذه القيم التجارية .

هذا هو مايضفى على الكم الهائل الذى لامثيل له من الكتابات ، قوة لم يعرفها مجال النقد من قبل ؛ فهى إما قوة خالقة للأساطير ، أو هادمة للحقائق . ويقول موريس باريا Maurice Pariat فى كتابه عن «اللوحة المعاصرة كقيمة استثمارية» : «إن القيمة أو التقدير الممنوح لعمل المصور يعتمد على قدرة الناقد فى المدح أو الهدم على السواء . فما من شكل مشوه ، أو عته ملون ، أو أى تشوهات عشوائية إلا ويمكن فرضها على الجمهور إلى حد الإعجاب ... وهكذا ، فإن فن التصوير المسكين وجد نفسه نهبة للأساليب الحاسمة والقوية لكل من السياسة والبورصة» (100) .

وبعد انحسار موجة الانتشار العنيفة التى حدثت ، يمكن القول ، حالياً ، إن النقد الفنى الذى دامت ممارسته طوال القرن العشرين تقريباً ، كان الحليف

الرئيسى الذى أدى إلى عملية البلبلة التى لامثيل لها . وهاهى هيلين بارملان H. Parmelin تقول فى كتابها عن «الفن واللافنانين» :

«إن ما حدث طوال السنوات الماضية يتضمن استحواذ النقد الفنى على كل الفراغات التى كان لابد من شغلها . وهذه الفراغات هى غياب الفكر ، وغياب البحث ، وغياب الإبداع ، وغياب المعرفة ، وخاصة غياب البصيرة التام ، وغياب الخشوع ... إن نقاد الفن المتخصصين فى «مذهب اللافن» Anartisme ، وكل الذين انساقوا معهم ، يملأون هذا الفراغ العدمى بكلماتهم ... فهناك من يخترعون ويؤلفون بولع ، لكن بعيداً عن الفن . وسرعان مايكتب النقاد بفيض من المعانى الفلسفية ، والمهارات اللغوية والمضامين الاجتماعية ، ومهارة الابتكار وتفرده ، والعودة إلى المنابع ، وكل ذلك الهذيان اللغوى والمعنوى المثقل بالتعبيرات الفلسفية المزعومة أو العلمية الرائجة حالياً» (101) .

ولقد أدت بالفعل هذه البلبلة المتحذلقة من الكتابات النقدية إلى حالة خلط لامثيل لها . وما أكثر الكتب المتناقضة التى نشرت من قبل نقاد الفن – على سبيل المثال – لكى يحددوا فى أى شهر أو أى يوم ، وأحياناً فى أى لحظة قام هذا المصور أو ذاك باختراع هذه العناصر أو تلك فى لوحة من لوحاته ! ونحن لم نقل بالطبع فى أى سنة بما أن عدد المذاهب الحديثة فى هذا الفن الحديث قد تجاوز المائة فى حوالى نصف قرن تقريباً ؛ مما يضع أيدينا على مزاعم الجدية أو الأهمية التى أضفوها على أعمال متهرئة وفن متدنٍ .

ويقول جان كلير Jean Clair بهذا الصدد : «لقد انساقت كتائب من الباحثين ، وأنهكوا أنفسهم ، لإثبات من كان أول من قام بالتصوير باللون الواحد . ولقد تم تكريم وتبجيل أول لوحة تجريدية رسمت بالألوان المائية مثلما تم تكريم وتبجيل أول صليب أصلى . لقد حقدوا على المتحف الذى احتوى قداستها مثلما حقدوا فى العصور الوسطى على كنيسة سانت صوفى فى القسطنطينية . واندلعت المعارك هنا أيضاً – مثلما حدث مع صليب السيد المسيح – حينما اكتشفوا أن عدداً من المتاحف كان يزعم حيازته لمثل ذلك الكنز . وكم أريقت من عبقريات للبحث عن أيقونات التجريد لاقتنائها وإثباتها فى براءات رسمية .... ولم ينهك نقاد الفن

أنفسهم فى الاستعراضات البهلوانية وحدهم ؛ إذ إن الفنانين ذاتهم خضعوا لموجة الخبل هذه . ولقد أصبح تغيير تاريخ اللوحات «موضة» شائعة من باب التسابق . وحينما لم تعد الحيل كافية كان المصور ينقلب كاتباً ، ومدافعاً ، ومترافعاً عن عمله الذى يحاول إثبات أسبقيته ، مستعيناً فى ذلك بشتى الاختبارات لإثبات أنه الأسبق فى الاكتشاف» !! (26) .

ومن هنا نرى أنه لم يكن من باب المصادفة أن يكتب باتريك ديلم Patrick d'Elme فى كتابه عن «فن التصوير والسياسة» قائلاً : «إن نقاد الفن قد لعبوا ببراعة دور الشرطى ضد الثقافة» . بل ويمكن إضافة تعبير «الشرطى الرقيب» بما أن الناقد يختار ، ويستبعد ، ويرتب ، ويمدح ، ويهدم ، إذ إن اكتشافاته الخاصة لابد لها أن تهدم أولاً الماضى بأكمله ، وبعدها كل ماكان قبله هو نفسه شخصياً !! فتلك ضرورة لكيانه ، أو على حد تعبير ديلم : «إنها ضرورة لمجده وأحياناً لثروته، لأن اللوحات التى كان المصورون الجدد يهدونها له عرفاناً بالجميل وبالخدمات المؤداة فى «الصحافة» تتحول فيما بعد إلى قيمة تجارية مكينة ، إنها مجرد عملية حدس وخدع وتضامن» (49) .

وما من شخص يجهل حالياً مدى الاطمئنان وراحة البال والسهولة التى يصبح بها هذا الفنان مدعوماً من هذا التاجر أو ذاك ، من هذه المؤسسة أو تلك ، بل ولديه «مفسر» خاص يتبارى فى اختلاق المعنى الأمثل للوحاته كى يتم الاعتراف بها . فالناقد الفنى فى عرف هذه الذوى من طاعنى الفن الأصيل المرتبط بالواقع والمجتمع وقضايا الإنسان ، إنما وجد من أجل مدح المهارات التجريدية أو الحرفية التقنية ! ومن هذا المنطلق يتضح الدور الاجتماعى المسئ الذى يقوم به هذا الصنف من النقاد ... إنه يقوم بدور الوسيط بين المجتمع والقوى الاحتكارية ، معتمداً على مهاراته اللغوية ، وعلى مدى مايمكنه القيام به من حركات بهلوانية بهذه اللغة التى تطنطن لها وسائل الإعلام والاتصال بعامة ، وتخضع فى إيقاعات حركتها لقوانين بعينها ، تنطلق من الأهداف الخفية للعبة الفن الحديث والتى ينساق لها البعض بحسن النية .

لقد برعوا وتفوقوا فى الحركات البهلوانية الشديدة لأن الكتابات والتفسيرات

التى يؤدونها من أجل امتداح الفن الحديث لاتقل عما يقوم به لاعبو الأكروبات فى السيرك . وسرعان ما أدينت هذه الألعاب الأكروباتية منذ أولى محاولاتها ؛ ففى الوقت نفسه الذى بدأت فيه اللعبة كانت هناك نفوس شجاعة واضحة البصيرة ، كشفت عن الغش الكامن خلف هذه «البدعة» الشديدة التنظيم ، والتى تضافرت الجهود من أجل نشرها وإخفاء «كهنوتها» وتحقيق أهدافها معاً .

لقد كتب زاهار فى كتيبه الشهير حول «فوضى الفن المعاصر» يقول فى سخرية مرة عن هؤلاء المحدثين «الذين يتخمون بأطعمة ثقيلة شبه فلسفية ، ويطلقون لأنفسهم العنان جريا وراء تلك العلامات والرموز التى لاتتضمن حتى أى معنى كهنوتى ، والتى من أجل تفسيرها يجرى الناقد ويمرح وسط موجات الهلوسة» (صفحة 61) .

أما جى دورمان Guy Dormand فيرى «أن القارئ يجد نفسه أمام مؤامرة حقيقية تقوم بتكرار ونشر وفرض مصطلحات تشكيلية لاتمثل الوصول إلى قيمة ما، وإنما هى مجرد تقهقر إلى أدنى حدود البدائية فى مجال الإبداع الجمالى» .

إن المقال النقدى سواء أكان مكتوبا أم مذاعا يترك أثره وفاعليته على الجمهور الذى ألِفَ الاهتداء بالباطل، كما يؤثر على تكوين وشهرة المصور ومجده. إن تأثير المقال النقدى يتعدى تأثير مقدمة الكتالوج الخاص بالمعرض ، ذلك الذى يتفاوت حجمه وفقاً للإمكانات الاستثمارية للتاجر ، وإن كان حجم الكتالوج قد يصل من مجرد ورقة إلى كتيب فاخر ملئ بالصور الفوتوغرافية الملونة، من هنا فقد يكون تأثير مقال نقدى أبعد أثراً من كتاب متخصص؛ ذلك أن مقالاً فنياً فى صحيفة يومية فى متناول الجميع، أى إنه أكثر شيوعاً وأسرع تأثيراً .

لقد انعكس تأثير النقد الفنى على اللغة أيضاً . ومن الطريف أن نرى إلى أى مدى انعكس الاضطراب ، الذى سببته تجريديات القرن العشرين على أسلوب نقاد الفن ولغتهم . ومن جهة أخرى ، فلقد تأثر النقاد ، أيا كان مستواهم الثقافى أو ثقلهم من الناحية الجمالية ، بكل البهلوانيات التى قام بها المصورون ، والتى كان عليهم - كنقاد - أن يعلقو عليها ويفسروها ويفرضوها على الجمهور . ولاشك فى أن القيام ببحث مستقل عن لغويات نصوص النقد الفنى سيكون له قيمته ومغزاه .

ومن جهة أخرى ، لايمكن أن ننكر مسئولية هذه النصوص عن التخريب المتعمد لعقلية القارئ أو المتفرج ... إنه عالم بأسره من المفردات ، وياله من عالم. مفردات مهلوسة حيناً ومغربة حيناً آخر ، تعبيرات وتركيبات تتطلب من القارئ أن يكون بدوره هو أيضاً متفلسفاً أو دعيّاً أو بهلواناً لكى يصل إلى فهم المقصود من هذا النص أو ذاك ، لإدراك مايرمى إليه كاتبه ، ذلك إنْ لم يكتف بإدانة نفسه بالجهل وعدم الفهم ، ثم يصمت !

وسنذكر هنا بعضاً من هذه النصوص الواردة فى كتاب بارملان [101] لنرى تأثيرها وغموضها الذى يصعب فهمه ، وإن كنا نسلم بأن الترجمة هيهات أن تعبر عن الغموض المقصود والتلاعب اللفظى المتعمد ، والمعاظلة اللغوية المعقدة بلا معنى أو ضمن سياق يفرضها ، بل هى ابتداعات – لا إبداع – فى سيرك البيع والشراء ومافيها الفن الحديث :

لقد كتب الناقد فرانسو بلوشار François Pluchard فى جريدة «كومبا» Combat عن المصور فونتانا Fontana الذى لم يقم بغير تمزيق لوحة بيضاء ببعض ضربات بالسكين . كان ذلك فحسب كل ما ادعاه من تصوير . وياله من تصوير تطوحى لايحتاج منا – فى ظنى – إلى تعليق ، إذ كيف نعلق على ماليس فناً بحال ؟!! لكن ، ما الذى يقوله الناقد الفنى المتميز ؟

«حينما قام فونتانا بخرق اللوحة بمثقب ، بتمزيقها بالسلاح ، فلقد استطاع أن ينقل التعبير الفورى ، المثالى للاعتراف ؛ إذ إن انفعاله حيال العالم قد تثبت إلى الأبد فى تلك اللحظة نفسها التى عبر فيها عنه ، بلا أى عوائق ، وبلا أى تحفظ كان . فما أن تبين مراده حتى أكمل لوحته بالسرعة الوامضة نفسها ... إنها أكمل تعبير عن الصرخة» !!

وهنا لايملك القارئ إلا أن يتساءل : أى اعتراف ؟ وأى انفعال ، وأية صرخة تلك التى يعبر عنها فنان حينما يقوم بتمزيق لوحته بعدة ضربات بالسكين ؟!

وعندما بدأت صفائح القمامة تدخل وتغزو عالم القيم الجمالية للفن الحديث مع مطلع الستينيات ، كتب الناقد الفنى ريستانى Restagny عن إحدى اللوحات

القمامية أو بتعبير آخر عن أحد تراكمات محتويات صفائح القمامة فى لوحات «الفنان» أرمان Armand قائلاً: «إن صفائح القمامة فيما بين 1959 و 1960 تجسم تأكيد الإرادة !! (علامات التعجب من عندنا) ... وفى لوحات أرمان نجدها تعبر عن مذهب الكرتزيانية (المذهب الديكارتى) ، الذى يغمر بأسره كل رؤاه الفنية» .

ولعل القارئ فى غنى عن التعليق على الصلة بين صفائح القمامة والمذهب الديكارتى . ولنطالع ماكتبه الناقد الفنى ريستانى نفسه عن لوحات إيف كلاين Yves Klein ، التى يستخدم فيها اللون الواحد والإسفنج الملصوق أو الحبر المسكوب: «إن إيف كلاين الذى عايش فى عمله التجلى المتوالى للضمير الكونى ، وتثبيت القوى المتحررة عن طريق اللون ، وتوحد اللون مع الفضاء وقد تحول إلى طاقة ، ولامادية المادة الملونة للّون ، وإدراكه للفضاء كقيمة مركبة فراغ مملوء ، وفى نهاية تحليقه فى مشاهدة انجلاء الحق ، يعتبر بناء تآلف كونى مستعيناً بالمبادئ الأولية للطاقة» (*) !! .

أما الدكتور فيمبر Wember ، أمين متحف مدينة كريفلر Krefeld بألمانيا الاتحادية ، فيكتب عن لوحات المصور إيف كلاين نفسه قائلاً : «إن الفراغ بالنسبة له يتحول إلى هدف لابد من الوصول إليه . ولذلك لابد له من أن يمسك بزمام حياته الداخلية بالإضافة إلى امتلاك ذلك الفراغ الذى يعد الاكتمال الروحى رمزاً له . وانطلاقاً من هذا المفهوم الذى ينبثق من لوحاته ذات اللون الواحد ، والتى تعبر عن الفراغ المتكامل ، فإنه يحقق اللوحة اللامادية بل ويقيم معرضاً متكاملاً لامادياً !» .

(*) آثرت إيراد النص الفرنسي لنعرف أي لغة متحذلقة ومهوشة يتكلمونها :

"Y. Klein qui a vécu dans son oeuvre la révélation progressive de la conscience planétaire, fixation des énergies libres par la couleur, identification de la couleur l'espace ainsi dynamisé dématérialisation du pigment coloré et perception de l'espace en tant que "vide - plein" et, au - terme du survol intuitif, reconstitution d'une synthése universelle en partant des principes énergetiques élémentaires".

وقد قدم هذا الناقد المصور نفسه في «الموسوعة الدولية لفن التصوير» بما له مغزاه ؛ إذ كتب قائلاً : «الأزرق بالنسبة لإيف كلاين يمثل أكثر من مجرد لون . إنه رمز ، إنه الواقع الكوني الذي تؤكده صور الأرض الملتقطة من القمر . ثم أضاف إلي الأزرق الوردي ولون الذهب ليحصل علي ثلاثية ألوان اللهب وفقاً لنظرية الكون لدي «الروزيكروشن» (١٤٢) ومن هنا تتضح أمامنا صلة هذه الجماعة بالماسونية !

وفى مايو 1967 ، كتب ميكلسون Michelson عن علب الزجاج والمرايا التى قام لارى بيل Larry Bell بعرضها (والتى لم تكن فى الواقع غير قوائم أو قواعد لوضع التماثيل فى المعارض) ، كتب يقول : «إنها قوة الإدراك الصافى والمادة الصافية التى تمثل حدود العالم الذى يتحرك فيه لارى بيل ؛ إذ إن الاستبعاد المسبق لهذه الأشكال ، وإتمام مثل هذا السلم الموسيقى من المهارات التقنية للانفعال والتوصيل ، وإسقاط الألوان ، قد تضافرت لاستبعاد تلك الصفة الجمالية البدائية عن المسطحات وساهمت فى السيطرة على معنى الأنا ومحيط البيئة لدى المشاهد الذى أصبح يحذر من الآن فصاعداً استمرارية فضائية أو تكثيفية ، معدلة أو جامدة ، مخلوقة أو منكرة إلى ما لانهاية بفضل المسطح العاكس ... إن تلك هى الميزة الحقيقية للفن الانعكاسى لبيل : أن يستحث ويشحن فى كل فرد منا عملية الإدراك – الحنون والمقلقة – لإدراكنا الذاتى ورؤانا» .

كل هذه الفقرة البهلوانية التى تبدأ بالإدراك الصافى السابح فى تعبيرات «الإسقاط» و «الأنا» و «التكثيف» و «المسطح العاكس» ليتحدث عن دعى أو مهرج فى سيرك . ألبسه مسوح العبقرية لعرضه العلب أو المكعبات لا أكثر ولا أقل !! ونحن بدورنا لن نتساءل حتى عن صلة هذه العلب أو المكعبات بفن التصوير .

أما الناقد الفنى فورج Forge فكتب ذلك النص الموغل فى تحذلقه والباعث على السخرية ، مادحاً أحد هذه المزاعم مما أطلقوا عليه اسم الوحة ، وكان المصور روشنبرج Rauschenberg قد لصق عليها شمسية وبعض قطع من المعدن عام 1968 ، وهاهو يقول :

«إنها أحد إبداعات روشنبرج المميزة إلى أقصى حد بخروجها على المألوف. إن مايميزها أو يبعدها عن المألوف هو الطريقة التى تتوافق بها مثل هذه الأشكال القوية العنيفة والهجومية كالمعدن أو الشمسية مع مسطح اللوحة ، ومع ذلك فإنها متكاملة ، سليمة ، وما من ميزة أو صفة من الصفات التى سردتها تسيطر أو توثر على الأخرى . إن الأشياء والترانزيستورات تتجاور وتتعايش جنباً إلى جنب بالتناغم والتوافق ، ولها مطلق الحرية فى أن تفترش ، وتتنفس ، وتبرز قيمتها ، دون أن تهجم عليها شخصية بقية الأشياء المجاورة لها ، أو أى أغراض

ذات نفوذ توحيدى . إن شكل الشمسية الهادئ المستدير كالشمس ، فى مقدمة اللوحة ، لايهتز أو يتأثر بحيوية المعدن الكاسرة ، وإن لم يكن ساكناً فى لا مبالاة ؛ بل إن طاقة المعدن لم تمس أو تتأثر بسلبية الشمسية . إن الرمز هنا كان يمكن أن يكون بالفعل رمزاً على الحرية أو عن التصميم الذاتى (*) لمدينة رغدة !! » .

ولسنا فى حاجة – فى ظنى – إلى أى تعليق يدخل فى حوار الصم البكم مع هذه الأقلام، التى تسود وجه الورق بسواد رؤاها ومداد الأغراض الخبيثة ، التى صفدت خطاها فى مستنقع الفن الحديث !! .

وهاهو نموذج أخير يعتمد على اللغة ليصل إلى تأثيره المطلوب ؛ حيث إن قيمة العمل ذاته لم تسعفه لكتابة أى شئ فلجأ إلى حذلقة لغوية فجة . كتب الناقد الفنى بريون Brion عن كاندنسكى يقول : «إن كل شيء لديه ينتهى إلى تجربة روحية ، حتى التعبير عن المادة البحتة ، أو حتى الصدمة الناجمة عن الألوان . علينا ألاننسى ذلك أبداً . فكل شيء يظل بالنسبة له تجربة ERLEBNIS : وكل مالايصبح ERLEBNIS فهو غير موجود البتة بالنسبة له ! » .

وبالطبع .. فإن مثل هذه الكلمة الألمانية الغريبة عن اللغة الفرنسية المكتوب عليها المقال ، والتى راعى الناقد أن يكتبها بالبنط الكبير (واثقاً من أن معظم القراء الفرنسيين لايعرفون الألمانية) ، هى محور الفقرة ، وهى التى تثير الشعور بالنقص لدى القارئ لجهله لهذا التعبير . ولو أن الناقد كتب ببساطة بدلاً منها تعبير «تجربة معاشة» بالفرنسية ، لتغير شكل النص على الفور وأصبح نصاً عادياً يمكن لأى قارئ أن يكتبه أو أن يفهمه . وذلك ماكان هؤلاء الجهابذة من النقاد المعلقين فى خيوط مخططى اللعبة يتفادونه بأى ثمن ! .

وهنا يحق لنا أن نطرح السؤال التالى : ترى إلى أى مدى يدرك هؤلاء النقاد معنى مايحاولون تفسيره أو فرضه على الجمهور ؟! لعل الإجابة التى يقدمها لنا زاهار جد محتملة ، بل لعلها فى الواقع أقرب الاحتمالات ، إذ يقول : «فيما

(*) العبارة مكتوبة بالإنجليزية في النص الفرنسي وهي : Self determination ولها مقابلها بالفرنسية وهو : auto - détermination ، لكنه التحذلق !

يتعلق بنظرية التجريد فهم لايفقهون أكثر من أى فرد عادى ؛ أى لايفقهون شيئاً ، إنهم يقومون بفرضها على الجمهور لأنها غير مألوفة ، وكل مايدهش - فى نظرهم - يعد تجديداً ، وكل ماهو جديد ينتمى إلى العبقرية ، وكأن العبقرية المعاصرة تقوم على التجديدات المتلاحقة الحالية» .

ورغم هذا الجهد الموصول لبث الأهداف الخفية منذ بداية القرن تقريباً ، فما من لوحة من هذه اللوحات المفرطة فى التشويه والعبث قد استطاعت أن تجتذب - بحق - قلب الجماهير ، رغم ذلك الكم الهائل من الكتابات ، ورغم الزخم الغريب من الذكاء المهدر هباء بغية فرضها . فكل هذا الإنتاج من الفن الحديث ، الذى بدأ نشره بدأب متواصل منذ عام 1910 ، وتمت مساندته - فى مجال النقد - بكل الوسائل التى وصلت ذروتها منذ عام 1949 بسيل جارف ، لامثيل له من خلال جوقة دولية من البهلوانيات اللغوية ، فإن الفن الحديث بكل تفريعاته وتشعباته مازال يثير السقم نفسه وعدم الفهم ، وما زال يثير السؤال نفسه الذى يلح بضراوة : ترى ما الذى خلف هذه اللعبة المحبوكة ؟!

وهى لعبة محبوكة لاشك فى ذلك - كما رأينا - ومن أجل إحكام حلقاتها فى مجال النقد .. فإن أفراد الجوقة إذ يمتدحون مزايا الفن الحديث ، فإن لكل منهم قاموسه الخاص الذى ينساق عبره فى خطب ملتوية من المعميات الغامضة التى لايستطيع أحد فهمها ، حتى أولئك المشاركين العاملين فى اللعبة ! ومن نافلة القول أن نشير إلى أن هذا الكم من الكتابات التبريرية لم يكن وحده الذى يمثل جانب النقد الفنى ، وإنما كانت تسانده مبالغ طائلة من رؤوس الأموال ، والميزانيات المخصصة للدعاية ، وأحدث مطابع العالم بطبعاتها الفاخرة الملونة ، الغالية التكاليف ، والتى كانت تباع بالخسارة يقيناً ، بل ويتم توزيعها من قبيل الدعاية من خلال مؤسسات ، لاتكف عن دراسة سيكولوجية الجماهير لتصوغ أهدافها عبر منطلقات محسوبة بكل دقة .

من حسن الحظ أن البعد الزمنى الحالى يسمح بتقييم هذا الكم الهائل من الكتابات ، ويكشف كيف أن المسألة لم تكن تتعلق بمذاهب جمالية حقيقية ، وإنما بمؤامرة محكمة ، «مؤامرة سوداء» غياهبها بعيدة المدى ، ويالها من مؤامرة يقول

عنهـا روبيــريه Robert Ray إنها «مؤامـرة شرسة ، حيكت بدقـة وحذق ، لها ميزانياتها الباهظة ، وفروعها الممتدة عبر القارات وعبر المحيطات ، ولها قيادتها العليا واستراتيجيتها الدولية ، وهيئة الدعاية اللازمة لها ، وفنيوها المتخصصون فى التفجيرات اللافتة للنظر ، وهيئات التوزيع الخاصة بها وسماسرتها . إنه شيء أشبه مايكون بشركة بترولية ضخمة ، أو بشركة سينمائية ، من قبيل جنرال موتور أو متروجولدوين» (119) .

ولم يعد هناك أدنى شك فى أن الجانب المالى للعبة الفن الحديث هذه ، والذى ساعد على انتشارها بالشكل المفتعل الذى رأيناه ، قد أساء إليها فى الوقت نفسه الذى فرضها فيه ! سواء أكان ذلك بسبب العجلة الدائرة التى لاتتوقف من أجل سرعة انتشاره لتغيم سماء الواقع تحت قتامة أهدافه ، أم بسبب ربط الفن بالبورصة والاستثمار وعالم المال بحسابات ربحه وخسائره . ولايخفى على أحد أن ترجمة المكانة الفنية إلى مصطلحات مالية وصفقات وألفاظ استثمارية قد مس الجانب المقدس لدور الفن ، الذى كانت قيمه الأصيلة تفاعلاً حياً بين الفنان ومجتمعه وعالمه، وإرهاصاً بالأمثل ، وتجاوزاً للممكن والمتاح ، ويالها من رسالة تكالبت عليها قوى الظلام والتخطيط المحكم .

إن قامة الفن العالية تنوء تحت وطأة مصطلحات المضاربة وتعبيرات دنيا المال وإن كان مذاقها يثير لعاب أولئك المستثمرين المحترفين ، أما أن تصدر عن فنان ، أو أن يتم تطبيقها على الأعمال الفنية ، فإن ذلك لايثير الدهشة فحسب ، وإنما يصبح مقززاً . حينما نسمع تعبير أن فلاناً يضارب على «غلاة الواقعية» Hyper Réalistes ، أو أن فلاناً يراهن بلوحاته الموقعة باسم فوتريه Fautrier ضد اللوحات الموقعة باسم ج. ألبرت J. Albert ، أو أن المتخصصين أعلنوا بعد عودتهم من الولايات المتحدة الأمريكية تخفيضاً لازماً فى سعر لوحات هذا أو ذاك من المصورين ، أو أنهم يرتبون عملية شراء واسعة من أعمال أحد المصورين الشبان بسبب النجاح (المزعوم والمصنوع) ، الذى لاقاه معرضه الأخير المقام فى متحف الفن الحديث بنيويورك ، ويالها من عبارات أبعد ماتكون عن مجال الفن الإبداعى .

ومن ناحية أخرى ، علينا أن نشير إلى أن زيادة الطلب على أعمال أحد المصورين ليست هى العامل الوحيد لهذا التوسع الاستثمارى ؛ إذ يبدو أن أزمة عام 1929 كانت عاملاً مساعداً فى مساندة هذا التوسع ، الأمر الذى يفسره رايمس عندما يرى أن «آلاف الأشخاص قد أفلسوا خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وإن أصبحوا يمتلكون رزماً من الأوراق المالية ، التى فقدت قيمتها بين عشية وضحاها . أما أولئك الذين كانوا يمتلكون الأعمال الفنية فهم يدركون أى أرباح تتحقق لهم ، إذ تتعدى قيمتها الشرائية بكثير ... لقد أصبح هذا الفهم بمثابة الاكتشاف . وابتداء من عام 1939 ، بدأت أسعار الأعمال الفنية ترتفع بشكل ملحوظ وجاد ، بعد أن تعرضت لانخفاض ثلاثة أرباع سعرها الأصلى» [121] .

لقد بدأ النقاد منذ عام 1933 يستخدمون تعبير «قيمة استثمارية» كالأسهم والسندات ؛ لذلك تزعزت ثقة الكثيرين فى يومنا ، وأدركوا أن النقد الفنى ليس بالنزاهة التى تخيلوها . ذلك أنه قد اتضح ارتباطه الوثيق بمؤسسات واستراتيجيات عليا ، تجلت عن الأهداف التى كان يدافع عنها ، والأساليب التى كان يستخدمها .

والأدهى من ذلك أنه ما أكثر الذين أصبحوا يتهمون هذا المخطط الدعائى الاستثمارى بأنه «مؤامرة يهودية» ! وهو كشف لايد لنا فيه ؛ إذ هو حقيقة تؤكدها جمهرة من الأقلام ، التى اهتمت بلعبة الفن الحديث والقوى المحركة لأهدافه . وليس غريباً أن نرى فى الحقبة الراهنة عديداً من الأسماء غير المعروفة التى فرضت على النقد الفنى واستولت على الأبواب الفنية الثابتة فى الصحف اليومية .

إن مايقوله كامى موكلير Camille Mauclair فى كتابه الذى دعمه بالوثائق ليستحق منا وقفة تأمل ، عندما يؤكد الظاهرة التى سبقت الإشارة إليها ، وهى أن معظم نقاد الفن وتجاره كانوا يهودا . وهو يورد فى الصفحة الحادية عشرة من كتابه حول «أزمة الفن الحديث» كشفاً كاملاً بأسمائهم ، يتبعه بهذه العبارة : «إنه قد انكشف أمرهم الآن ، إلا أنهم كانوا يمثلون القيادة العامة للدعاية للاتحاد الاحتكارى فى الجرائد البورجوازية وفى الجماعات والمنظمات الطليعية ؟!» [89] .

ولقد تضافرت جهود كل هؤلاء العاملين ؛ بغية انخفاض سعر لوحات الفنانين الواقعيين لمساندة «صبيان» الاتحاد الاحتكارى التجارى .

وأياً كان الأمر ، فإن الرد الذى كتبه الناقد الفنى أود Uhde ، اليهودى المعروف ، مادحاً أبناء جلدته ، يؤكد ماتقدم من كشف إذ يقول : «لولا اليهود ، لكانت أوروبا الآرية ، الغارقة فى الدماء ، عبارة عن بلاهة مؤسفة . ولقد كان تأثير اليهود عظيماً . ذلك أن أكثر من ثلاثة أرباع التجار وجامعى اللوحات من اليهود ، وهم يمتازون باستكشاف القيم الكبرى قبل الآريين بمراحل . وبفضل تأثير نفوذهم وأموالهم أمكن للوحات المهمة أن تدخل المتاحف ، ورغم أنه ما من أحد تنبه لهم فيما مضى ، على مايتمتعون به من ملكة فهم كبرى ، حتى أنه لم يشتهر من بينهم سوى بيسارو Pissaro ، فإنهم اليوم هم الذين يقومون بالمساهمة الكبرى الأساسية فى الفن الحديث : بل إن وجود هذا الفن إنما يرجع إلى فضلهم فحسب(89) .

وهنا لم يكتف موكلير بإدانة «هؤلاء السماسرة الذين لعبوا دوراً أساسياً فى مدح المصورين ، الذين تتبناهم المؤسسات اليهودية ورجم أو إغفال من كانوا يرفضون شروطها وطاعتها» فحسب ، وإنما ذهب إلى ماهو أبعد من ذلك بكثير ، إذ كشف لنا عن الحتمية التى أدت إلى إشراك كبار موظفى هيئة الفنون الجميلة والذين كان جلهم من اليهود ؛ ليتم لهذه التجارة خاتمها الرسمى ، وتتم اللعبة التى خططوا لها جيداً ، وهاهو يقول فى كتابه عن «هرج الفن المعاصر» :

«كان المدير العام لهيئة الفنون الجميلة هو اليهودى بول ليون Paul Léon ، الذى قام بتعيين المغفور له دوجاردن – بوميه Dujardin Beaumetz كما كان معظم أعوانه البيروقراطيين من اليهود ، وخاصة أبراهام وروبير بروسيل Abraham & Robert Brussel المسئولين عن الدعاية الفنية الخارجية . وكان هذا الأخير ناقداً موسيقياً فاشلاً فى النقد الفنى ، لكنه معروف بخضوعه لأوامر رئيسه ، الذى لم يكن يرفض أى شىء للتجار ، الذين كان بوسعهم عمل حملة ضده فى الأوساط السياسية . وذلك لأن بعض كبار السياسيين كانوا قد بدأوا يستثمرون أموالهم فى اللوحات . ولقد كان عهد بول ليون (مدير عام الفنون الجميلة) طويلاً، ثم خلفه اليهودى هويسمان Huisman ، الذى سانده وزير الثقافة جان زيه Jean Zay اليهودى ، أيام دكتاتورية الجبهة الشعبية وحكومة ليون بلوم

Léon Blum اليهودية ، التى حققت نجاح الكيان اليهوى فى كل المجالات حتى عام 1940 ، ولقد قام التجار اليهود بكتابة كشوف بأسماء المصورين ، الذين يسمح لهم - دون غيرهم - بالاشتراك فى المعارض الخارجية ، وقدموها إلى بول ليون - بناء على طلبه - ليتولاها روبير بروسيل بالدعاية، (88) .

فقرة استشهاد طويلة لكنها تكشف وتثير أكثر من مسألة عن تلك الفترة ، التى كانت فيها فرنسا خاضعة للسيطرة اليهودية ، وهو ماسوف نعود إليه عند الحديث عن تهويد الفن الحديث .

بقى أن نقول إن تلك السيطرة السحرية على عالم الفن قد تمت - كما رأينا - عبر مؤسسات ضارية ، استخدمت فيها وسائل الاتصال والإعلام لتغمر الواقع الفنى بذلك الركام من كلمات ، توج بها النقاد ذلك الذى أسموه فناً حديثاً ! ولم يكن كل هذا الكم الغريب من النصوص التى صاحبت هذا الفن إلا تكراراً للآراء المعادة نفسها ، والتى لم يكن هناك سبيل للسيطرة عليها فى عالم تلعب فيه أدوات الاتصال دوراً بالغ الأثر فى صياغة وتكوين الرأى العام . وهكذا انتهى الأمر بالجميع إلى تكرارها ، إلا قلة ستظل ضمير الشعوب وأملها مهما كانت قلتها وضعف إمكاناتها فى مواجهة هذه الآلات الجهنمية .

وعلينا أن نذكر هنا أن من أهم العوامل التى أسهمت فى نسج أسطورة هذه المكانة المميزة المزعومة إنما هو عملية النجاح فى حد ذاتها ؛ فأى فنان لمع اسمه فى اللعبة المصنوعة شأنه شأن هذه الأفكار الرائجة ، يلقى من البريق والدعاية مما يتم فرضه بلا أى عوائق مايجعل الأمر ينتهى إلى أن تصبح الأفكار عقيدة . وما أن يتم اختلاق هذه العقيدة الجديدة حتى يصبح سلطانها على الأشخاص مطلقاً بلا حدود ؛ الأمر الذى اهتم به نقاد الفن بشتى الوسائل ، ومن ورائهم تلك المؤسسات التى أشرنا إلى طرف منها .

لقد لجأوا إلى تلك الوسيلة التقليدية والمؤثرة معا حيث التكرار والتأكيد المستمر والإيحاء الناقل للعدوى - بعد دراستهم لسيكولوجية الجماهير - كى يرسخوا لعقيدة الفن الحديث ، تكرار اللحن النشاز نفسه للتقاليع الجديدة حتى تألف الآذان تلك النغمة الزائفة ، مع التأكيد المستمر والمساندة لقيمه وفقًا للمفهوم الذى

كان عليهم غرسه ، وتتحقق عدوى الانغماس فى هذه التيارات التهريجية وترتفع الأسعار إلى أرقام تصيب بالدوار ... وإذا ما كانت اللعبة قد احتاجت إلى الوقت والكثير من المؤامرات والخطط للسيطرة على العقل الجمعى، فقد نجحت الخطة – مع الأسف – نجاحا مذهلا ، وكيف لها ألا تنجح وخلفها كل هذه القوى الخفية والمعلنة ؟ لكن ، أى نجاح هذا الذى حققه ذلك القدر من التدمير والتخريب ؟!

من الطبيعى أن نرى معا كيف أن نقاد الفن والفنانين لم يكونوا وحدهم فى نسج كيان هذا الفن الحديث وفرض عقيدته ؛ فلقد ساندتهم مؤسسات كبرى بعضها – على الأقل – جزء من كيان هذه الدولة أو تلك ، وشاركت بالمثل بعض المؤسسات الكبرى الصناعية بصورة لا ريب فيها . ويعد المقر الجديد لمصانع سيارات رينو Renault فى ضاحية بيلانكور Billancourt خارج باريس مثلا واضحا على ذلك . ومن المعروف أن شركة رينو تابعة للقطاع العام ؛ أى تابعة للدولة . مما يثبت العلاقة العضوية بين لعبة الفن الحديث والحلقات المتشابكة مع مؤسسات رسمية ، لم تتورع الدول الرأسمالية الكبرى عن الزج بها فى هذه المعركة التى رأينا بعض آثارها ، وما زال هناك الكثير مما لم نقله ، ولننتقل الآن لأداة أخرى من الأدوات المستخدمة فى هذه اللعبة .

* * *

المتاحف :

كان المتحف قديما أشبه ما يكون بقدس الأقداس الخاص بالآلهة ، ولقد ظل محافظا على هذه «القدسية» عبر العصور . أما فى القرن العشرين ، فلقد أصبح أداة تزييف ، ومكانا لتأكيد وتعميد عملية الغش الدائرة فى مجال الفن الحديث . ومنذ النشأة الأولى حتى نهاية المطاف ، فإن تاريخ المتاحف الثقافية العامة لم يتعرض لكثير من التقلبات .. فإذا ما نظرنا إلى المتحف بالمفهوم الحالى للكلمة ، باعتباره مكانا عاما تتجمع فيه الأعمال الفنية ، فإنه يصبح بدعة من بدع العصر الحديث .

ولقد تم تجميع أولى مجموعات الفن الكبرى فى مدينة روما بإيطاليا ، خاصة ضمن غنائم الحروب ، وبدأ فيما بعد عرض بعض هذه المجموعات الخاصة على جماهير الهواة . لكن الفكرة القائلة بأن تتاح الأعمال الفنية للكافة كى يشاهدوها قد نبتت فى مدينة فلورنسا ، فى القرن السابع عشر . وتم تأسيس

جاليرى آل مديتش عام 1580 ، والتى أصبحت فيما بعد أول قاعة عرض تتحول إلى متحف عام 1737 ؛ الأمر الذى تم تعميمه بعد ذلك فى شتى العواصم .

ولقد كانت كل المقتنيات الملكية فى فرنسا تعد ملكا للدولة حتى عام 1792 ، ومــا أن يجىء عــام 1793 حتى يفتتح متحف اللوفر بباريس . أما المتاحف المخصصة لبعض الفنانين الأحياء ، فيرجع الفضل فى إنشائها إلى الملك لويس الثامن عشر ، وكان ذلك فى عام 1818 . ولم يتم تعميم هذا النمط من المؤسسات إلا فى أواخر القرن التاسع عشر .

وفى حوالى عام 1900 ، مع مشارف الفن الحديث ، بدأت المتاحف تعد بمثابة الجبانات ، ورأى البعض أنها ضارة للفن ، بل وطالب دعاة مذهب المستقبلية Futurisme بهدمها !! إلا أن الازدهار المفاجئ والتطور الذى عرفته المتاحف- فيما بعد – جعل منها واحدا من أهم العناصر الأساسية للنشاط الفنى وارتباطه بالجماهير .

ولقد تم إنشاء أول المتاحف الخاصة بالفن الحديث فى كل من مدينتى موسكو ولينيجراد عام ١٩١٩ ، وبعد ذلك بعشر سنوات ، شهدت مدينة نيويورك إنشاء متحفها الشهير للفن الحديث (وكان أكبر المتاحف بأسرها) . وفى عام 1929 تم إنشاء متحف جديد فى مدينة وودج Lodz ببولندا . ولم يمض وقت طويل حتى تناثرت متاحف الفن الحديث فى مختلف البلدان الغربية لتضم اللوحات التجريدية وتعمل على إبرازها والترويج لها .

وابتداء من عام 1937 ، بدأ فصل ذلك الإنتاج الفنى الحديث فى مبنى خاص مستقل عن مبنى متحف اللوفر بباريس ، وكأنه نوع من البتر المقصود ليحظى بعناية خاصة ودعاية بعينها ، تكفل لهذا الوليد المتعدد الأوجه استمراراً لايستحقه . وها هم النقاد قد تناسقت جوقتهم يمسكون بأبواق المديح والتأييد لذلك الفصل ، ومنذئذٍ وعبر هذا الفصل المحتوم ، أصبح فن العصور القديمة وفن العصر الحديث لايمثلان تطورا منطقيا أو استمراراً متصاعداً يستند إلى التراكم المعرفى ، وإنما يقفان وكأن كلا منهما يدير ظهره للأخر! ، أو كأن الأمر يتعلق بتاريخين متناقضين ، وليس بتاريخ متواصل لفن متطور ، يتخذ مساره الطبيعى فى العلاقة الديالكتيكية بين الواقع والفنان .

لقد تعاقبت بعد ذلك فترة عادت فيها لوثة إنشاء متاحف للفن الحديث وكأنها نشوة الهوس! واستناداً للمجلس الدولي للمتاحف بفرنسا ، فقد تم إنشاء سلسلة من متاحف الفن الحديث ، عبر العالم ، بواقع متحف كل أسبوع خلال فترة السبعينيات .

ولم يكن الأمر مجرد عمليات توسيع لبعض الأجنحة في المتاحف المقامة بالفعل ، أو إضافة الأجنحة الحديثة مثلما حدث في «المتحف القومي» في واشنطن، وفي متحف مدينة بوستن أو متحف «التيت جاليرى» بلندن ، أو في متحف «ستيدلايك» بأمستردام ، وإنما أرادت كل مدينة خلال هذه الحقبة أن يكون لها متحف للفن الحديث . ولا أظننا بحاجة إلى تفصيل لا مجال له هنا عن متحف الفن الحديث بنيويورك الذى ضاعف من مساحته .

لقد وصلت أصداء هذه الهوسة المتحفية إلى أبعد من أمريكا وأوروبا . فما أن انتهت الحرب ، حتى طلبت البرازيل شراء مجموعة كاملة من اللوحات الحديثة لمتحفها ، وقد كلفت سمسار الفن الشهير م . فيلدنشتاين M. Wildenstein بذلك . ويقول ج . ميشيل J, Michel في جريدة «موند» عام 1976 : «واليوم تقوم إيران، في الوقت نفسه الذى تتجه فيه للتصنيع ، بتشييد أول متحف من المتاحف السبعة الجديدة المدرجة في البرنامج ، والتى ستوزع في أماكن متفرقة من هذا البلد . ولاداعِ للقول بأن مثل هذه المشاريع قد أدت في العام الماضى إلى توافد مذهل لتجار الفن في العالم على أبواب قصور الشاه والشاهبانو . وفي أستراليا ، حصل متحف مدينة كامبيرا ، الذى ما زال تحت الإنشاء ، على جزء كبير من مقتنياته بأسعار جد غالية ، من مختلف البلدان ، وإن كانت ما تزال معبأة في الصناديق» .

ولقد سبق أن رأينا كيف قام متحف مدينة كامبيرا هذا بشراء إحدى لوحات المصور بولوك بمليونى دولار ؛ أما ما أورده ج . ميشيل ، واستشهدنا به في الفقرة السابقة بالنسبة لإيران ، فدليل واضح على ترابط وتداخل الصناعة والفن الحديث، وكيف يفرضه الأمريكيون على الشعوب ضمن اتفاقيات التصنيع وغيرها .

لقد تحول دور المتحف - في القرن العشرين - ليصبح واحداً من أهم العناصر اللازمة لكيان الفن الحديث ، الذى كانت تسانده المعارض وقاعات البيع . وها هى مدينة باريس - على سبيل المثال - يمكن أن يجد المواطن فيها تحت

إمرته : «عشرين متحفا ، ومن سبعة إلى عشرة معارض رسمية ، يتم تبديلها كل ثلاثة أشهر ، وثلاثة آلاف معرض سنويا تنظمها مختلف قاعات العرض الباريسية» (121) .

لقد قام مديرو المتاحف ، بغية اجتذاب الجماهير ، بجهود خارقة لإدراج هذا الفن فى مجال المنوعات . ولقد ساعدهم على ذلك كمية «الهذيان الفنى» الذى قدمه فنانو الطليعة ، ولقد تم تلقى هذا الهذيان ، الخالى من أى معنى إنسانى ، بكل التقديس ليودعوه المتاحف المشيدة من أجله . أو على حد قول جان كلير : «كانت الأشياء تصنع مسبقا فى رتابتها المتكررة ، ليتلقفها المتحف، ويقتنيها ، ويعرضها ويتفاخر بها ... وتكمن أساسيات اللعبة فى أن يكون هناك نوع من المطابقة ، الضمنية أو الواضحة ، لنموذج معلن أو مخفى . إذ إن فن التصوير «يجب» أن يكون هكذا ، ويجب أن يخضع لما ينتظرونه منه» (26) .

وإذا ما كان جازافا يصف عرض مثل هذه الأخلاط للفن الحديث فى تلك المتاحف التى أوقفوها حكرا على ثغاءاتهم هذه ، باعتبارها تمثل «قمة الوقاحة ، وتدين الدولة بنوع من التواطؤ» ، مثلما رأينا فيما تقدم ، فإن رينيه برجيه René Berger يرى «أن تعبير المعرفة إنما يخفى وراءه عمليات معقدة». ويعترف وكأنه يتفق مع معظم زوار المتاحف قائلا : «إن التجربة التى حدثت لى فى أحد المتاحف قد أخرجتنى من حالة اطمئنانى الثقافية ، فلقد فتح الفن المعاصر عينى . ترى هل لى أن أذكّر بما وقع خلال السنوات العشر الماضية ، من «البوب آرت» إلى «الفن التصورى» Conceptual Art ؟ كم من أشياء لا معنى لها ... كم من «إرهاصات» و«ألاعيب» قد استتب لها الأمر لتحتل مصاف الأعمال الفنية» (9) .

لقد كانت زيارات المتاحف – فيما مضى – تمثل انعكاسا منطقيا ومترابطا لتتابع أحداث حضارة بعينها ، كما تعكس التطور الفنى الخاص بكل بلد . لكنهم بإدخال ذلك الأسلوب المتكرر المجهول الهوية فى كل مكان بكل أنحاء المعمورة ، فإننا نقع فى رتابة تكرارية تصيب المتفرج بالإحباط رغم الصخب الذى يواكبها . وهو صخب أشبه ما يكون بتلك الضوضاء المدمرة للسمع ، والمنبعثة من تلك الموسيقى الصاخبة المسماة «هيت باريد» (Hit Parade) أو «الديسكو» (Disco) ؛ فالأعمال لم تعد تعرض وفقا للمذاهب الفنية الكبرى وتطورها الطبيعى أو حتى

الطفرة ، وإنما وفقا لتقويم مشتت مصنوع ، لاحد لسرعة إيقاعه ، فهو يتبدل من أشهر لأخرى ليقدم أعمالا جديدة بالية!

إن ما يؤكد الغرض الذى نطرحه مع جمهرة من شرفاء العالم الذين كشفوا عديداً من أبعاد هذه اللعبة المحكمة الخيوط على الصعيد الدولى ، إنما هو عملية فرض وتتويج ذلك العبث المسمى بالفن الحديث كنمط مطلق فى كل متاحف العالم ؛ خاصة فى كل من أوروبا وأمريكا . فعلى حد قول جان كلير: «لم يعد هناك أى متحف كبير فى أوروبا أو فى الولايات المتحدة لا توجد به آخر المقتنيات التى تعد بمثابة «الكنز» الذى يفخر به ، وهى المجموعة التى لابد أن تجد بينها بكل تأكيد لوحات بولوك ، وروتكو Rotko ، وكلاين ، وآخر تنويعة من مربعات جوزيف ألبرت ، أو عينة نسيج دانييل بورين Daniel Buren ، أو قطعة دهن جوزيف بويس Joseph Beuys ، وقطعة نحاس كارل أندريه» (26) .

كما أن هذه اللعبة التى حيكت بتضافر أوركسترالى تكشف أيضا عن ذلك الجانب من تدخل الدولة والمسئولين فى إدارة هذه المتاحف ؛ فلقد حولوا طريقة عرض الأعمال بها إلى نوع من الطقوس المبهمة ؛ نظراً لعدم وجود أى معنى يتصف بالجمال فى هذه الأعمال ، كما أن زائرى المتاحف قد لا يلاحظونها لجهلهم بهذا المجال ، ومن ثم كان لابد من أسلوب متحفى مبتكر ووسائل عرض متخذلقة محسوبة بدقة ، تضفى على العمل الفنى هيبة ، وتكسبه قيمة لا فضل له فيها . إن الوصف الذى يقدمه جان كلير جد دقيق ، إذ يقول :

«إن المربع الصغير المصنوع من الورق والذى تعلوه المخربشات للمصور كوسوث Kosuth يتم عرضه فى منتصف حجرة واسعة مضاءة بعنف ، وكأنه فنار إحدى الديانات الجديدة . وفى مكان آخر يتم عرض ثلاث أنابيب من النيون، قام الفنان دان فلافان Dan Flavin برصها متوازية ، وهى تشع بلمعانها الناصع البرىء فى نهاية غرفة مظلمة ، ولا يسمح بدخولها إلا لزائر واحد بمفرده فى قدس الأقداس هذا ، بغية أن يستجمع قواه ويتأمل فى حضرة ذلك «الرمز الغامض الباهر الباعث على الرجفة» . وإذ يواجه الزائر القوى غير المرئية وغير المادية ، تنتابه الرجفة نفسها التى كان يشعر بها المؤمن ، عندما يرفع الحجاب فى قدس الأقداس هذا . ويا لها من ديالكتية ! . إن أنبوبة نيون ، ومربع ورق ، ولوحة بلون واحد فى أغلب الأحيان ، أو تمثالا ضئيلا لا تساوى شيئا فى حد ذاتها ، إنها

تتحول بفضل طريقة العرض وحدها ، وعبر ذلك الإخراج المسرحى الذى يخضعها له أمناء المتاحف لتكتسب قيمة ما» [26] .

ومع إضافة قوة نفوذ أمناء المتاحف على هذه الأعمال وتكاتفها لتمثل - بالفعل - فى كل مكان الطقوس المتكررة النمطية نفسها التى لا فكاك من تأثير بريقها الزائف لدى جمهور غيبته وسائل إعلام وأقلام مصنوعة ، فإننا نشهد منذ الستينيات عملية غريبة ومذهلة لتعميم وتوحيد مجموعات المقتنيات فى أطر بعينها من بريق العرض ، وإن اختلفت أشكاله . وكأن قصة تاريخ الفن الحديث واحدة لا تتجزأ ، وكأنه كان لزاماً أن تخضع لعملية توحيدية تكرارية صارمة ، تؤدى إلى إلغاء أى تمييز جغرافى أو عرقى ، تحت شعار التماثل الذى لم يتم افتعاله هباءً .

وعلينا هنا أن نشير إلى أن هذا التماثل يبدو مرتبا بالتضامن بين كل المتاحف بما أن أعمال الفنانين الواقعيين ، أيا كانت قيمتها الفنية ، قد نزعت وأودعت المخازن . ولقد زاد هذا الموقف سوءاً عمليات التسلل غير الشرعية المتعددة والملحّة للسوق الفنية لدى أمناء المتاحف . لكن ، ترى ما نتيجة ذلك كله! هنا يجيب جان كلير قائلا : «لم يعد يتبقى على جدران المتاحف سوى أعمال محددة موحدة النمط مثل السلع المرصوصة فى أحد محال «السوبر ماركت» ، يجمع بينها أسلوب حديث دولى ، ولا تكمن قيمته - فى نظر أمين المتحف - أو لا تقاس إلا بقيمة تبادله التجارى» (صفحة 105) .

وهذا الجانب المالى كقيمة تجارية ، هوالذى يمثل حلقة الوصل بين المتاحف والرأسمالية الممثلة فى بورصة العقود الفنية . وبالتالى يعد المتحف إحدى نتائج التوسع الاقتصادى فى المجتمع الحديث ، الذى يعتبر الفن سلعة تجارية ويقيمه وفقا لمعايير الاستثمار . ومن هذا المنطلق فإن عملية إنشاء متاحف للفن الحديث فى كل البلدان التى تتوسع اقتصاديا ، يمثل من جهة طلبا لكمّ هائل من اللوحات التجريدية التى تعد بالآلاف ، ويمثل من جهة أخرى ضمانا محكما لاستمرار حسن سير الآلة الجهنمية واللعبة الخفية .

وهذا يدفعنا إلى القول بأن الفنان فى مجال الفن الحديث - وعبر ما رأينا- يبدو وكأنه عبارة عن منتج لقيم تجارية ، والناقد عبارة عن مقدّس ، والمتحف

عبارة عن مكان لحفظ هذه الأسرار المقدسة التشكيلية ! أما الجمهور فقد عملوا على تزييف وعيه ليصلى فى قدس الأقداس هذا !

ولقد شهدت الحقبتان الأخيرتان إنشاء وتعميم نوع جديد من المتاحف المسماة «مجمع متحفى» Comusée ، ومعنى هذا المصطلح كما يقدمه ج . هـ . ريفيير . G. H. Rivière ، مؤسس أول نموذج من هذا النوع فى عام 1974 هو: «أنه – من ناحية – يعتبر معملاً ، بمعنى وجود مادة تدفع إلى التأمل النظرى والتطبيق العملى ، لصالح هذا التجمع الإنسانى أو ذاك ، ومن ناحية أخرى يعتبر معهدا ، بمعنى أنه يساعد على الحفاظ على لتراث الثقافى وعلى طبيعة شعب ما. وهو يعتبر أيضا مدرسة ، بمعنى أنه يساعد على تكوين متخصصين، ويسمح لذلك الشعب المعنى بأن يفكر ويتدبر مشاكل تطوره» .

إلا أننا حينما ندرك أن هذه «المادة التى تدفع إلى التأمل ، وهذا «التراث» وهذه «المشاكل» ، التى تقدم للجمهور لا تخص أو تتضمن غير الفن الحديث بكل مشتقاته ، فإننا ندرك على الفور الهدف الحقيقى ، الذى يكمن خلف هذه المؤسسات أو هذه «المجتمعات الخفية» التى لا ترمى ، فى الواقع ، إلا إلى مزيد من التوغل فى الحياة اليومية للمتفرج .

* * *

آلــة التصــوير :

تعد الفوتوغرافيا ، أو آلة التصوير سلاحا ذا حدين فى ذلك الكيان الهائل للتريف فى الفن الحديث ، فما أن يتساءل المرء ببساطة لماذا كل هذا الانقلاب المذهل والتقنى فى الفن الحديث؟ حتى تتبادر أولى الإجابات ، أو على الأقل ، أولى الإجابات التى يعلنها ممارسو هذا المجال ، وهى : الفوتوغرافيا ! فهو اختراع لابد من الابتعاد عنه أو تفاديه . ترى أكانت تلك الآلة سببا حقيقيا أم مجرد مشجب تعلق عليه الحجج والافتراءات؟ لابد لنا من وقفة قصيرة لنتبين حقيقة الأمر ونطلع على طرف آخر لجانب من جوانبه .

إن موقف فنانى العصر الحديث تجاه هذه الآلة للافت للنظر ، وبخاصة ما نعتوها به من سمات ليست فيها ، وأولاها أنها تهدر قيمة الفن؟! ترى لماذا اعتبروها تهديدا ، وليس عنصرا مساعدا فى العمل ، أو على الأقل مجرد مجال

مستقل بذاته ، حتى وإن كان هناك تشابه ما بينه وبين فن التصوير الزيتى ؟

لقد استقبل هذا الاختراع ، فى بادئ الأمر ، بشكل مخالف تماما ، وإن كان قد عرف من قبل تحت اسم «الغرفة السوداء» Camera obscura . ففى يوم الاثنين الموافق التاسع عشر من شهر أغسطس عام 1839 ، وهو يوم ميلاد الفوتوغرافيا ، أعلن فرانسوا أراجو François Arago فى أكاديمية العلوم والفنون الجميلة بفرنسا ، بعد أن اجتمع أعضاؤها فى جلسة استثنائية ، أن كلا من نييبس Niepce وداجير Daguerre توصلا إلى تثبيت الصور التى تتكون داخل «الغرفة السوداء» .

ومن المعروف أن علماء العرب خاصة ابن الهيثم فى كتابه «المناظر»، ثم علماء العصور الوسطى قد سبق لهم استخدام ظاهرة الغرفة السوداء هذه ، إلا أن ليوناردوا دافينشى كان أول فنان يصف مبادئ هذه الوسيلة وأصولها . ومنذ ذلك الوقت ، لم تكف هذه الآلة عن تقديم خدمات جليلة للكثير من الفنانين فى شتى أنحاء أوروبا .

وفى منتصف القرن السابع عشر ، كتب الكونت الجاروتى Algarotti قائلا: «إن أمهر فنانى الطبيعة فى يومنا هذا يستفيدون أيما استفادة من هذه الغرفة السوداء ، فلولاها لما استطاعوا أن يعبروا اعن مختلف الأشياء بهذه الواقعية الشديدة» . وفى ذلك العصر، كانت الآلة المسماة بالغرفة السوداء توجد بشكل طبيعى بجوار معدات المصور .

إلا أن الموقف حيالها قد انقسم ، فما أن أعلن عن مولدها الرسمى فى القرن التاسع عشر، حتى أعلن المصور ديلاروش Delaroche ، مع كثيرين غيره قائلين: «إن فن التصوير قد مات!» وعلى عكس ذلك الموقف ، فلقد كان الشاعر شارل بودلير Charles Baudelaire أول من أوضح أهمية الاكتشاف الفوتوغرافى بالنسبة للفن .

ولقد أدى هذا الاختراع بالفعل إلى قلب مجال فن التصوير بالصورة نفسها ، التى أحدثها اكتشاف آلة الطباعة قبل ذلك بأربعة قرون . ومن الغريب أن نرى أول معرض عام للفوتوغرافيا قد أقيم فى ذلك العام نفسه ، الذى أعلن فيه عن اختراعها ؛ أى فى عام 1839 . ولقد تم تعليق «الرسوم الفوتوغرافية» للمصور

هيبوليت بايار Hippolite Bayard بين اللوحات الزيتية .

وفى عـــام 1851 ، قام المصورون الفوتوغرافيون بتنظيم أول «جمعية للتصوير الشمسى Société Heliographique ، وبعد ذلك بثمانية أعوام ، أقاموا معرضا لصورهم بجوار معرض أكاديمية الفنون . وفى عام 1861 ، قـام ستـة وعشرون مصورا زيتيا بتقديم احتجاج رسمى ، طالبوا فيه سلطات الدولة بحمايتهم من مصورى الفوتوغرافيا !!

إن هذا الاحتجاج الرسمى فى مواجهة الدفاع الذى قاده بودلير يمثل شرخا عميقا بين المصورين والفوتوغرافيين من جهة ، والمصورين التشكيليين بعضهم والبعض الآخر من جهة أخرى . بينما كان الأمر – آنذاك – يتطلب مناقشة التأثير المتبادل بين هذين المجالين ، وبخاصة تأثير الفوتوغرافيا على فن التصوير . وهو ما تجاهلته كتب تاريخ الفن بصفة عامة حتى يومنا هذا . ولقد كان أندريه فينيو André Vigneau محقا ، حينما كتب فى بحثه المعروف باسم «نبذة عن تاريخ الفن ، منذ نيبس حتى يومنا هذا» أن الحدث الرئيسى فى النصف الثانى من القرن هو «نيـبس سيـزان» [137] . حقا إن الصلة بين المصور الفوتوغـرافى والمصور التشكيلى إنما هى صلة عضوية ؛ فمن حيث المبدأ ، وبعد الدراسات الاجتماعية الحديثة لا يمكن رؤية المجالات المختلفة فى عزلة بعضها عن بعض . فما بالنا والمجالان إنما هما مجالان فى الفن ؟!

ولا أظن أن أحـدنا يجـهل اليـوم كم لجـأ كل من ديلاكـروا Delacroix ، وفـرنيـه Vernet ، وديجـا Degas ، وكثيرين غيرهم إلى آلة الفوتوغرافيا . ولقد دافع أوجين ديلاكروا عن الفوتوغرافيا بجد وحماس ، واستعان بها بلا مواربة . وما الألبوم الذى طبع حديثا للصور الفوتوغرافية التى التقطها إلا دليل واضح على وجهة نظره . لذلك كتب فى يومياته قائلا : «ليستعن أى عبقرى بآلة التصوير هذه كما يجب أن يكون استخدامها ولسوف يصل إلى آفاق لا نعرفها بعد» .

فإذا ما كانت هذه الآلة عبارة عن مجال تعبيرى ذاتى ، أو أداة عمل تساعد المصورين التشكيليين وغيرهم ، فلم تعلن ضدها إذاً تلك الحرب الشعواء أو حتى ذلك الحديث عن المطاردة والمنافسة ؟!

لم التذرع بهذا الاختراع كحجة واجبة لعمل شئ آخر لا تقوم به الآلة ، فى

الوقت الذى نعرف فيه جميعا أن كل فنانى التجريد أو الفن الحديث بعامة يلجأون بإسهاب إلى الفوتوغرافيا ومختلف مشتقاتها كالميكروسكوب العادى أو الفضائى وغيرهما ؟ إن مهاجمة مجال ما واللجوء إليه فى الوقت نفسه لا يمكن وصفه – فى ظنى – بغير الغش أو عدم الأمانة . وأكثر من ذلك كله ، وكى نبطل حجة أولئك الذين يرون أنه لابد من التجريد للابتعاد عما يمكن للآلة الفوتوغرافية أن تعمله ، ها نحن نرى أن المصورين الفوتوغرافيين قد قاموا بعمل صور تجريدية بآلاتهم ، وما أكثر المعارض التى أقاموها لهذا الصدد .

إن الأمر الواضح ، بل والمؤكد ، أن هذه الحجج الواهية التى رددوها كى تكون ذريعة للابتعاد عن تماثل الفوتوغرافيا مع المجال التشكيلى لم تكن الأسباب الحقيقية لدعواهم ، بل كان هناك هدف آخر انطلق من مغالطة مقصودة لاتهام الفن الواقعى بالمماثلة ، وتناسوا أنه حتى فى الفوتوغرافيا فإن إبداع مصورها لايحقق مماثلة متطابقة بين نتاج الصورة ومعطيات اللقطة ؛ إذ تقوم زاوية التصوير ورؤية الفنان بما يحقق إبداعا لا يمكن إغفاله ، ولكنها الأهداف الخفية تعلن عن نفسها بالدعاوى التى تقصد دوماً أهدافا أخرى .

* * *

الفن الفطـــرى :

وها هو دليل آخر يدحض تلك الدعاوى المتهاوية ، عندما نعرف أن الفن الفطرى (والذى كان البعض يزدريه قديما) قد أصبح يمثل ظاهرة مميزة فى فن القرن العشرين ، وبخاصة عند ازدهاره فجأة فى العشرينيات . إذ ابتداء من عام 1910 ، وبعد وفاة دوانييه روسو Douanier Rousseau ، تولدت وسادت «موضة» حقيقية للفن الفطرى L'art naïf . ولنلحظ أنه خلال ذلك العام نفسه ، 1910 ، قد تم تعميد الفن التجريدى رسميا ، وهذا سيعلى بدوره من قيمة الفن الفطرى – الذى لا نعترض على قيمته الفنية ودوره – وإن كنا نؤمن بتراكم المعرفة ورحلة التطور التى يجب ألا ترجع إلى الوراء ، إلا فى ضوء توظيف يحمل معنى وهدفا يتسقان والتطور الواقع .

لقد تم لفت الأنظار إلى الفن الفطرى بالصورة نفسها التى حدثت مع بقية المذاهب العصرية ؛ أى بفضل كم هائل من الكتابات والدعاية المصنوعة ، وبفضل نقاد الفن والتجار . لقد استندو إلى بعض الإرهاصات ليستثمروها فى الاتجاه

المضاد . وها هم يحتفون بما قاله الشاعر رامبو Rimbaud آنذاك من «أنه يحب الرسوم البلهاء التى تعلو الأبواب ، والزخارف ، ولوحات المتشردين، واللافتات ، والتصاوير الشعبية» .

وهكذا انطلقت عقيرة كل من جارى Jarry ، وأندريه سالمون André Salmon ، وريمى دى جورمون Rémy de Gourmont ليكونوا من أوائل من أشادوا بفن دوانييه روسو ، الذى كان الجمهور قد حكم عليه بأنه «فظ» . وبالمثل لم يكن الدور الذى لعبه الشاعر أبولينير أقل أهمية عما قام به رفاقه ، وأظننا عرفنا بعضا من الدور الذى قام به أبولينير فى تدعيم الفن الحديث .

وفى عام 1910 قام فيلهلم أودِ Wilhelm Uhde ، ناقد الفن وتاجر اللوحات اليهودى الألمانى الأصل ، بإصدار أول كتاب عن دوانييه روسو ، وأقام أول معرض شامل للوحاته ؛ مما منحه لقب «مخترع» المصورين الفطريين !!

ومرة أخرى نحن لا نعترض على ذلك الدور ، الذى قام به الفن الفطرى أو الفنانون الفطريون الأصليون ، ولكننا نعترض على ذلك الدور الذى يقوم به جمهرة من التجريديين لاستثمار الطابع المميز للمصورين الفطريين ، الذين يتسمون بذاتية هى جزء من مقومات إمكاناتهم ؛ مما يفسر تلك الأخطاء التقنية التى تعطى فنهم ذلك الأسلوب النمطى ، الذى ينبهر به فنانو التجريديات ويقلدونه فى صنعة ممجوجة .

أما العنصر الثانى الذى يميز هؤلاء الفنانين الفطريين فهو أنهم ينبثقون من الطبقات الشعبية وعاشوا على الأقل جزءاً من حياتهم كحرفيين . فيبدو فنهم كنوع من رد الفعل التلقائى ضد الحضارة الحديثة بمكوناتها البورجوازية والصناعية . وهم فى ذلك على حق ، وأصالة تعبيرهم تعطى فنهم مسحة بعينها ، كان على الأدعياء أن يتعلموا منها ، لا أن يستثمروها ليتحول الموقف الأصيل إلى تقليد ، يضيع معناه فى زحمة التجريديات بمشتقاتها، ويجردوا بذلك عمق الظاهرة الأصلية من معناه .

لقد لجأ مصورو الفن الحديث ، وكل من وراءهم ، إلى الفن الفطرى مدعين أنهم يستلهمون مكوناته ليعطوا أنفسهم نوعاً من الأصالة أو العمق التاريخى . لقد

كانت إحدى وسائل تغلغل الفن الحديث فى الحياة اليومية واستقراره بها هى تلفعه بالمظهر الفطرى الشعبى أو رسوم الأطفال . ونذكر منهم على سبيل المثال الرسوم الخطية التى رسمها بول كلى Paul Klee ، والموضوعات الفولكلورية التى صورها شاجال .

ومن الطريف أن ظاهرة الفن الفطرى لم تقتصر على فرنسا فحسب ، وإنما انتشرت على المنوال نفسه ، وبالمنهج نفسه وبالصخب الدعائى نفسه . ومنذ ذلك الوقت أصبح لكل بلد مجموعة مصوريه الفطريين ، إلا أن هذه الموجة كانت أكثر ازدهارا فى الولايات المتحدة الأمريكية حيث وجدت أرضا خصبة .

* * *

الفن والسلطة :

ترجع الصلة بين الفن والسلطة إلى أقدم العصور ، سواء أكان الحكم مدنيا أم ثيوقراطيا . وتمتد جذور هذه الصلة المتشابكة إلى الحضارات الأولى . ذلك أن الفن يمثل نوعا من التحاور ، وهو سلاح معركة فعال ، وأداة إقناع شديدة التأثير . وسواء اتحدا أم تعارضا فإن قطبى السلطة المدنية أو الثيوقراطية ، مهما كان نظامهما - كانا يؤثران دوما بصورة ما على المجال الفنى بغية توجيه الجماهير .

ولو أننا مضينا قدما من التاريخ فسنجد فى أوروبا ليون الثالث الإشورى L'Isaurien ، قد قام فى مطلع القرن الثامن الميلادى بتحريم عبادة الصور والأيقونات التى كان أفراد الشعب يبجلونها كالآلهة تماما . وها هو يقرر عام 726 أن عبادة الإيقونات تمثل عودة للعصور الوثنية ؛ الأمر الذى رأى معه منعها باسم العقيدة والدين ، بينما الأمر فى نهاية المطاف قد فرضه واقع اقتصادى وحربى . فلقد كان الرهبان يعيشون من دخل بيعهم الأيقونات ، وبحجبه لمورد الدخل الأساسى هذا للأديرة كان ليون الثالث يدفع أولئك الرهبان للالتحاق بالجيش ، ومن ثم يستولى على مدخرات الأديرة غير الخاضعة للضرائب.

وما أن انهزم الأباطرة مانعو عبادة الأيقونات ، فى القرن التاسع ، حتى قام أولئك الذين يبيحونها من جديد بصك نماذج ليختار منها المصورون موضوعات ومكونات صورهم . ولقد ظلت هذه النماذج تستخدم فى الكنيسة اليونانية ، حتى بعد انفصالها عن الكنيسة الرومانية فى القرن الثانى عشر .

لقد كان تاريخ المسيحية فى الغرب تعتريه فترات متقلبة بالنسبة للأيقونات والفن بعامة فيما قبل مد الإصلاح الدينى بحقب عديدة . ففى بداية القرن الثانى عشر كان الرهبان التابعون لجماعة سان برنار St Bernard يهاجمون البذخ والانحلال القائم فى جماعة كلونى Cluny . وتم نفى الفنانين من أديرة سيتو Citeaux ؛ إذ إن هذه الجمعية كانت تحرم أى تمثيل وأى تلوين : ولقد أصبحت جدران الكنائس بيضاء . وارتفع صوت سان برنار ، زعيم ومحرك هذه الجماعة آنذاك ، بعبارات حادة مدوية تدين بذخ الكنائس قائلا : «يا له من باطل الأباطيل، يا له من جنون أكثر من البطلان ! إن كل جزء فى الكنيسة يتألق بينما الفقراء يتضورون جوعا . إن جدران الكنيسة يكسوها الذهب وأبناؤها عرايا» [17] .

وفى مطلع القرن الثالث عشر ، استبعد سان فرانسوا داسيز St. François D'Assise أى تصوير فى جماعته . أما فى القرن الخامس عشر ، فقد قام الراهب سافونارول Savonarole بإدانة البذخ الفاضح ، الذى غرق فيه لوران الأعظم Laurent le Magnifique فى إيطاليا ، كما أدان الشذوذ والفساد الكامن فى كنيسة روما ؛ مما أدى إلى القبض عليه وتعذيبه ثم إعدامه عام 1498 .

وهناك مثال جد معروف فى هذا السياق حدث فى القرن الرابع عشر ، عندما قام المصور جيوتو Giotto بتصوير إنريكو سكروفينى Enrico Scrovegni بحجم العذراء نفسه ، وذلك فى كنيسة أزينا Azena ببلدة بادوا ؛ الأمر الذى لم تكن التقاليد الدينية تسمح به آنذاك .

وإذا ما كانت الكنيسة قد ساندت الفن حينا وقامت بتحريمه حينا آخر تبعا للواقع السياسى الاجتماعى ، فثمة مثال فريد لروبير ملك نابولى من قبل أن يتم تعيين جيوتو كمصور رسمى ببلاطه بعدة سنوات ، وذلك عندما قام هذا الملك– المشكوك فى شرعيته – بالضغط على البابا يوحنا الثانى والعشرين لكى يقوم بتعميد أخيه لويس دى تولوز Louis de Toulouse فى مصاف القديسين . وفى عام 1317 ، وبعد أن تحقق له مراده ، طلب من المصور سيمون مارتينى Simone Martini أن يصوره ، بينما يقوم شقيقه القديس بتتويجه ملكا : وذلك كله كى يمحو عن نفسه أى شك فى شرعيته للحكم !!

إذ تبعا لهذه اللوحة فقد أصبحت السماء تبارك الملك المغتصب للعرش . وإذا

ما كانت هذه اللوحة تثير لدى مؤرخى الفن بعض المسائل الشكلية أو التقنية ، فإن ذلك لا يقلل من حقيقة مغزاها السياسى ؛ إذ إن هذا الملك روبير - وعبر الضغوط التى مارسها - قد حقق ما يمكن أن نطلق عليه «الفن الموجه» ، وهو الدور الذى لم يكف عن التواتر والحدوث على مدى التاريخ بعد ذلك مع اختلاف الأسباب والمضمون .

وبعد وفاة سافونارول بعدة سنوات ، ومع ارتفاع صوت لوثر Luther الذى كان يمثل خطرا أكبر بالنسبة للكنيسة الرومانية ، إذ كان لوثر ينادى بمسيحية بلابابوية ، فى حين أن سافونارول لم يكن يرمى إلا إلى حركة إصلاحية محدودة لتلك العادات التى حرفت فى هذا المجال . وكان طبيعيا أن يندلع خطر جديد - بالنسبة للفنانين - ينبعث من طيات الثورة الإصلاحية للوثر ، والتى كان يمكن أن تكون طفرة للفن ، لكن لوثر كان يرى أن الكنيسة بعد الإصلاح الدينى يجب أن تكون متقشفة بلا صور ، فى حين أن الصور كانت بالنسبة لسافونارول عبارة عن إنجيل للأميين .

وقام الصراع بين لوثر فى ألمانيا وروما حيث المقر البابوى ، واحتدم الصراع وانعكس أثره على الفن والفنانين ، فقد وجد الفنان الألمانى نفسه فى حيرة من أمره ؛ إذ عليه أن يختار ما بين لوثر أو روما ! وهنا يقول جيمبل : «بالنسبة لأغلبية الألمان كان الاختيار يمثل إشكالا ضميريا ، أما بالنسبة لأولئك الفنانين الذين سيتأثر دخلهم مباشرة فقد كان ذلك يعنى مشكلة حيوية ؛ إذ إن اختياره لوثر يعنى أنه لن يعمل للكنيسة بعد ذلك ، وكانت الكنيسة تمثل مجال الطلب الرئيسى للوحاته . بينما آثر بعض الفنانين التضحية بمستوى حياتهم اليومية لإرضاء ضمائرهم . (مشيدو الكاتدرائيات) (62) .

أما الكنيسة فى روما .. فقد رأت أن تتخذ من الفن سلاحاً فى معركتها ضد لوثر ، وصدر بالفعل مرسوم ينص على ضرورة استخدام الفن كوسيلة لمكافحة توسع الإصلاح الدينى فى أوروبا والهرطقة البروتستنتية . ودخل الفن معركة جديدة مفروضة عليه إذ استخدمته روما فى الحرب التى شنتها ، وأصبح الفن موجها فى خدمة الأهداف العلوية للتأثير على الجماهير ، ومنذ ذلك الوقت تم وضع قواعد جديدة ، وبزغت أهمية استبعاد العناصر التى تصرف انتباه المتعبد وتشغله عن صلوات خلاصه . وكانت النتيجة المباشرة لذلك هى : استبعاد المناظر

الطبيعية ، والمناظر الأسرية والطبيعة الصامتة ؛ مما أدى إلى خلق نوعين من التصوير الدين والتصوير الخاص بالحياة الدنيا .

وحينما اشترك الجزويت فى صياغة قرارات مجمع الثلاثين ، لجأوا هم أيضا إلى توجيه الفن بغية تحقيق سياستهم الدينية ؛ فطلبوا من الفنانين أن يعبروا فى رسومهم عن مختلف صور التعذيب بكل بشاعتها ، والتى تصل إلى الموت حتى يألفها الرهبان الشبان المبشرون فى كل مكان ؛ ليستعيدوا البلدان البروتستنتية من جديد إلى حضن العقيدة الكاثوليكية . لقد كان الجزويت يرون تعود الإنسان على مشاهدة صور التعذيب وتأملها يفقدها ذلك الهلع الذى تثيره فى النفوس ويجعلها شيئا مألوفا . ويقول جيمبل فى هذا المقام : «إن الجزويت قد طلبوا من الفنان بومارانشيو Pomarancio عدة رسوم حائطية تحكى تاريخ إنجلترا من خلال صور التعذيب فحسب ، وذلك على جدران المعهد الإنجليزى فى روما ، حيث كان يتم تدريب الرهبان الشبان على مهمتهم الخطيرة فى أرض الهرطقة الإنجليزية . ولقد رأت الجزويت أن يتم تصوير آلام وتعذيب أربعين طالبا سابقين ظلوا فى إنجلترا إلى أن استشهدوا» [62] .

ولقد كان الإمساك بزمام الفن والتحكم فى رؤية الفنان وموضوعه من أولى المهام التى تولاها مجلس الثلاثين ، صبيحة الإصلاح الدينى . وذلك لمراقبة الأيقونات حتى يتم إنقاذ الكاثوليكية المهددة . لقد كانوا يتدخلون فى اختيار الموضوعات وفرض المواقف الدرامية المؤثرة ؛ الأمر الذى لم يكن يعنى غير شىء واحد كما يقول رينيه ويج René Huyghe ، ألا وهو : «الاعتراف بأن الصور كان لها تأثير مزدوج فى آن واحد : استعادة النفوس الشاردة خارج الكاثوليكية ، وإعادة السلطة إلى الكنيسة لقيادة النفوس التى صدعتها البروتستنتية ، وذلك بفضل قوة الإيحاء الكامنة فى اللوحات» [69] .

تلك كانت البداية التى سُخِّر فيها الفن والفنانون لحساب أياد أخرى ، فلم يعد الفنان يحقق رؤيته ووعيه هو بموضوع رسمه ، وإنما أصبح أداة موجهة لخدمة أهداف قد ينأى بنفسه عنها ويؤرقه ضميره من أجلها ، أو ينيمه استسلاماً وتبرياً وانسياقاً وخضوعاً تحت وطأة ظروف متعددة فى خط متصل ، يبدأ من الحاجة ويتوسطه الخوف وينتهى بالمسايرة والخضوع . وهى الملابسات نفسها التى سيلجأ

إليها المتحكمون فى لعبة الفن الحديث فى القرن العشرين لفرض هذه المذاهب والتيارات المتهرئة ، بل لقد اتجهوا أيضا إلى الكنيسة كأقصى محاولة يمكن عملها بغية تعميد وفرض هذا الفن . فقد حاولت موجة الفن الحديث بتجريدياته أن تستقطب الفن الدينى فى دوامة جعبتها التوسعية ، ويكفى أن نقرأ الفصل الخاص «بصحوة الفن المقدس» فى كتاب راجون Ragon المعروف باسم «فن التصوير المعاصر» ؛ لنرى إلى أى مدى وصل سلطان المال ونفوذه والإفساد ، الذى يسببه بغية فرض الاتجاهات الحديثة فى الكنيسة ! (113).

إن بإمكاننا الآن أن نفهم الغرض من ذلك الاهتمام ، الذى أولوه بغتة للفن الدينى فى القرن العشرين ، والذى يمثل فى حد ذاته ظاهرة كانت من أغرب الظواهر .

لقد كان أول مظاهر هذه اللعبة الجديدة قيام كل من موريس دنيس Maurice Denis وديفالييـر Desvallières بإنشاء مراسم للفن الدينى منذ عام 1919 .. وفى عام 1935 تم إنشاء واحدة من أهم المجلات الفنية باسم مجلة «الفن الدينى» . وكان لها رئيسا تحرير، هما: الأب كوتربيه Couturier والأب ريجامى Régamy . وبدأت الأفكار التى كانت لاتزال تحاط بسرية تامة حول إدخال الفن التجريدى لمجال الكنيسة تتسرب بحرص شديد فى هذه المجلة . وسرعان ما قامت بحملات قوية تحت شعار إدخال العصرية فى الفن الدينى ، ورغم ذلك كان لابد من انتظار فترة ما بعد الحرب لكى يؤتى هذا العمل ثماره .

وفى كل الأحوال ، فقد تمكن هذان الراهبان (رئيسا التحرير) من تغيير معالم الكثير من منابر الاعتراف التى تعلوها «الأتربة والقدم» ، والتى «تغرقها» الأعمال الفنية التى لا داعى لها فى نظرهما . وتعد كنيسة آسى Assy أول نتيجة لهذه الجهود المتضافرة التى قام بها الدومنيكان ، الذين قاموا بكل هذه التغييرات فى تكتم بالغ حتى تم إنجازها .

لقد كانت مخاطرة من الأب ديفيمى Devemy عندما تولى الإشراف على أمر إنشاء هذه الكنيسة ، التى تعد أول كنيسة تقام وفقا لمفاهيم الفن الحديث. وذلك باتفاقه مع الأب كوتربيه – أحد رئيسى تحرير مجلة «الفن الدينى» . ولقد تم إسناد كل أعمال الزخرفة والفنون إلى فنانين تجريديين معاصرين ، ومنهم رووه



Rouault ، وبونارد Bonard ، وليجيه Léger ، ولورسا Lurçat ، وبراك Braque ، وبازين Bazaine ، وماتيس Matisse ، وجرمين ريشييه Germaine Richier تلك الأخيرة التى أحدث الصليب الذى صنعته ثورة عنيفة ، عرفت باسم «معركة الفن الدينى» .

وتعد كنيسة آسى من النماذج التى يضرب بها المثل فى هذا المجال . وقام ببنائها المهندس نوفارينا Novarina خلال ثلاثة عشر عاماً (من 1937 إلى 1950) . وكانت عملية زخرفتها وتزيينها – التى تمثل كل شهرتها – بمثابة حرب «صليبية» قام بها الفنانون التجريديون وحشدوا لها أساطينهم . فقام ليجيه بزخرفة واجهتها بالموزاييك ، وأسند زجاجها الملون إلى عدد من الفنانين ، بينما قام لورسا بعمل النسجيات فى الوقت الذى شارك فيه بقيتهم بعمل الصور والتماثيل ، ومنها ذلك الصليب الذى أثار فضيحة عاصفة ، فاضطروا إلى نزعه من فوق المذبح ليضعوه ثانية فى إحدى الغرف الجانبية ، بعد أن هدأت آثار الفضيحة .

وقد يستغرب البعض ذلك الحماس الشديد الذى تضافرت فيه جهود الفنانين التجريديين لإتمام هذه المهمة ، وبخاصة عندما نرى بين هؤلاء المشاركين حشدا من اليهود بل ومن أكثر الناس إلحادا ، مثل ليجيه وشاجال ورووه !! لكن العجب والاستغراب يجب أن يزولا – فى ظنى – فى ضوء ما رأيناه من أصابع خفية وقوى ومؤسسات وعلاقات مشبوهة ؛ من أجل الأهداف الرامية إلى تدمير الفن وتحويله إلى مجرد سلعة . وهل هناك دعاية لهذه اللعبة المسماة بالفن الحديث أكثر من تسلل عبثهم إلى الكنيسة لتألفه عيون الجماهير ، ويأخذ صك اعتراف جديداً يدفع مخططهم للأمام ؟!

ومن هنا ، والحال هذه ، لم تعد كنيسة آسى هى النموذج الوحيد أو المحاولة الوحيدة فى هذا المضمار . فها هى كنيسة أودنكور Audincourt تعتبر من أكثر النماذج استعراضا وإيضاحاً لهذا التسلل الجديد ، وفى الوقت نفسه تمسك بعض الفنانين بالقيام بمفردهم بزخرفة بعض الكنائس الصغيرة الجديدة ، أو التى كان يتم تجديدها ، وأشهر هذه المحاولات كنيسة فانس Vence التى تمثل آخر أعمال ماتيس ، والكنيستان اللتان قام الشاعر كوكتو Cocteau بزخرفتهما بنفسه !! وتوجد واحدة منهما فى فيل فرانس Ville France والأخرى فى ميلى لافوريه Milly La Forét . ولا يمكن أن نغفل هنا كنيسة برنار بوفيه Bernard Buffet فى شاتو

دى لارك Chateau de L'arc والتى حفلت كمثيلاتها بهذا الفن الذى أرادوا له الانتشار ولم يتورعوا عن استخدام الدين وبيوت العبادة لترويجه .

ولم يقف هذا المخطط عند حدود فرنسا بل امتد أيضا عبر الحدود ، وتعد الكنيسة الجديدة فى كوفنترى Coventry بإنجلترا من أهم النماذج فى هذا المضمار .

لم يخل الأمر من ردود أفعال غاضبة من أتباع الكنيسة . وهكذا زادوا الحملة الدعائية التى تولاها الإعلام المصنوع ، عبر ما كتبه نقاد الفن لتوضيح أهمية مساهمة فنانى الفن الحديث فى مثل هذه التجارب . إلا أن محاولاتهم هذه لم تمنع من نزع صليب جرمان ريشييه من فوق المذبح الرئيسى للكنيسة ، لما به من مساس بحرمة السيد المسيح !

ومن ثم اتسع مدى هذه المحاولات لتعميد الفن الحديث بالهجوم الشرس على الفن الواقعى ، حتى أن بريون Brion ، وهو واحد من أشهر النقاد الفنيين كتب يقول : «من المؤكد أن الفن الواقعى ، وأعنى بذلك تمثيل الأشكال الواقعية لمختلف عناصر الطبيعة فى الفن الدينى ، ليبدو فى حد ذاته كنوع من المساس بروحانيات الدين ، بل إنه فى أحيان كثيرة يبدو وكأنه يدنسها» ! (14) .

وأكثر من ذلك كله ، فقد وصل التبجح بكل الذين يمثلون هذا الاتجاه إلى أن يطالبوا بنزع أى ملامح إنسانية عن الشكل الإنسانى ، ونزع أى معالم مادية عن الشكل المادى . بل لقد مضوا فى الشوط إلى نهايته ، عندما حاولوا إثبات جذور ممتدة لفنهم هذا بين اللوحات الحائطية لعصر النهضة !! ويا له من عبث لايتحرج فيه الناقد بريون من أن يكتب قائلا : «يبدو لى من الواضح جليا اليوم أن التقارب بين الفن التجريدى والجماهير العريضة سيتم بواسطة الكنيسة ، وبفضل المواهب الكبرى لمصورى الفن الدينى ؛ إذ إن الجماليات الفنية لهؤلاء الفنانين عادة ما تبدو صعبة وغير مفهومة لكل أولئك الذين تسيطر عليهم فكرة التعبير الفنى مرتبطة بفكرة الشكل» !

إلى هذا الحد تصطف الدعايات المضللة والأقلام التى خلعت عن وجهها القناع فقلبت الحقائق ، ودشنت الزائف ، وعمدت المتهاوى بعدما تهاوت ضمائرهم فى شباك صناع اللعبة وأصبحوا جزءاً من مخالبها .

لكننا قبل الانتهاء من هذا الفصل الذى تناولنا فيه مختلف العناصر التى تكون إجمال عملية الغش المستخدمة فى هذه اللعبة ، لابد لنا من أن نتعرض لأكثر معالمها وضوحا ، ألا وهو : التدمير .

* * *

التدميـــــر :

إن اللعبة بِكلِّها تهدف التدمير .. تدمير القيم .. تدمير التطور الفنى فى سياقه المتصل بدياليكتيك الحياة .. تدمير قيمة الفن فى ذاته وتحويله إلى سلعة تجارية فى علاقة عضوية بسوق المال .. تدمير التراث وانتماء الفنان لوطنه ، ونزع إرادة الحياة وتواصله مع الجمهور ؛ ليفقد الفن أى أثر فى البناء ويصبح أداة هدم ، ومن ثم قد نعود فى هذا الجزء الأخير من الفصل لبعض التيارات والمذاهب، وقد تبدو متكررة ، ولكن تناولها هنا مرتبط بدورها التدميرى .

من المذهل والطريف معاً أن نرى مدى ارتباط كلمة التدمير بالفن الحديث، وكم تتناثر تنويعاتها عبر كم الكتابات التى تصف مذاهبه وتياراته من مؤيديه . ونذكر منها هنا على سبيل المثال : التفكيك ، الإلغاء ، العدم ، النفى ، القهر ، التفتيت ، التشويه ، الاضطراب ، المسخ ، الذبح ، القتل . ولا تقل الأفعال التدميرية عنها وجودا ، فنرى : التحطيم ، التكسير ، التهشيم ، الفسخ، الهتك ، الرض ، السحق ، الفك ، الخلع ، السلب ... إلخ .

ولقد تسللت هذه التعبيرات والأفعال التى تعبر عن الهدم والتدمير فى نصوص النقد الفنى ، اعتبارا من حقبة الخمسينيات بصفة خاصة . إلا أن بداية انطلاق هذه التعبيرات وتسللها عبر كتابات النقاد كانت فى الفترة التى نادى فيها الفنانون التجريديون بانتمائهم إلى مذهب التكعيبية ، لاباعتباره ممثلا لحركة تطورية فى تسلسل المذاهب التشكيلية ؛ ربما لأنه فى زعمهم يمثل مذهبا ذا حدين: إذ يروجون لاعتباره ثورة وقانونا ، بينما كان فى الواقع مجرد ضربة موجهة لكل القيم الفنية السابقة عليه .

إن السرعة التى انتشر بها هذا المذهب (التكعيبية) فيما بين 1910 و1914 لهى سرعة مذهلة حقا ، أول ما يلفت النظر فيها إنما هو هذا التحول الذى أحدثته فى القيم التشكيلية ، والهدف «المدمر» لهذه القيم ، والذى يصل لنهاية الشوط فى

تحطيم معنى كلمة «القيم» والعمل على اندثارها، وإهالة موجات متتابعة وهادرة للقضاء على المد الطبيعي لقيم الفن الذى تواصل عبر التاريخ الممتد بحوار لم يتوقف، يتلاحم فيه الفن أكثر بحركة المجتمع ويعبر عن قضاياه وواقعه وأمانى غده .

وهكذا جاء الشرخ الكبير الذى أنهى كل ما هو قديم أو سابق على التجريديات ، أو كما يقوله موندريان Mondrian ، الذى يعد من أعمدة هذا الفن الحديث : «لقد تم الفصل بشكل نهائى لا رجعة فيه» !

ومع ذلك ، فإن هذا الانفصال عن الماضى والقضاء على تواصله الحتمى بين الفن والجمهور ، هو كل ما هدفوا إليه .. لقد أرادوا تغيير طبيعة كل الأشياء تغييرا جذريا ، وإقامة نسق متدهور من قيم جديدة متهاوية ، لتسهم فى التخريب وتحقيق أهدافهم الخفية . وها هو موندريان يفصح عن هذا المعنى قائلا : «إن تغيير طبيعة الأشياء إنما يعنى التجريد . وبفضل التجريد يصل المرء إلى التعبير الصافى المجرد . كما أن تغيير طبيعة الأشياء يعنى التعمق» ! ذلك ما كتبه منذ حقبة باكرة عام 1917 ، فى الفترة التى كان فيها مذهب ذى ستيل De Stijl يتولد فى أخاديد التكعيبية .

ولقد نبعت التكعيبية من المزج بين الفن الزنجى وتشويه بعض مبادئ سيزان Cézane ، ويراها البعض أهم نقطة تحول ، عند مطلع هذا القرن ، وأكثرها حسما للانتقال من العقلانية إلى كل ما هو مضاد للعقل والمنطق . وعندما رأى كبار التكعيبيين نهاية مطافهم ، حاولوا إضفاء بعض المكونات المتماسكة للوحاتهم باستخدام أكثر الأشكال تجريدا وباللجوء إلى مواد غير تشكيلية - من قبيل ما سبق وعرضنا له - وذلك بإضافة أو باستخدام «الورق المقصوص» ، و«الزلط» ، و«الخرق البالية» ، و«الأسلاك الشائكة» وكل ما لايمكن تخيله من مواد وضعوها بلوحاتهم .

وفى كل ذلك الزخم من المدارس والمذاهب التى تلت التكعيبية ، فإن الفضيحة التى أثارتها مظاهرات الدادية تعد من أعنف الأحداث التى عرفها تاريخ فن التصوير على الإطلاق وأكثرها دويا . فلقد كان الداديون يلجأون إلى أساليب استعراضية صاخبة ، مدخرين حربا معلنة ضد القيم التى أطلقوا عليها

«بورجوازية»، والتى جاءوا هم أنفسهم منها . إن هذه الحرب المعلنة التى اتخذت شعاراتها ضد الدخائل والدوافع البورجوازية ، قد وقعت فى كل المتجهات التى هاجمتها واندفعت فى الطريق المرسوم لها ، مبتعثة كل الأساليب الفوضوية .

لقد كان الهدف من ذلك هو إيجاد صيغة جديدة ، تتسلل عبر الدادية لتكون معول هدم يضرب كل الاتجاهات (حتى التى سبق أن صنعوها كأنها كانت فى طريقها للأفول) بأساليب جديدة ، وإن كانت تسعى للأهداف نفسها السابق الإشارة إليها . لقد تجاوز الداديون كل حد فى عملية التخريب واستخدموا عبارات ثورية وشعارات مجلجلة سرعان ما ارتدت إلى نحورهم ، لكنهم فى كل الأحوال قد بهروا الكثيرين فى البدء .

وفى أثناء جولاتهم التخريبية التى أعدوها مسبقا ، قام الداديون بتخريب الأماكن العامة فى باريس . ولم يكتفوا بأفعالهم الفوضوية فى الأماكن العامة ، بل استخدموا كل الأساليب غير الشريفة ضد معارضيهم . ويعد اتهام الأديب موريس باريس Mauréoe Barrès من أشهر الأمثلة التخريبية ، التى قاموا بها للقضاء على سمعته ووصمه بما ليس فيه لمجرد أنه خالفهم الرأى .

لقد وجدت هذه الجماعة فى شخص جوستاف متزجر Gustavo Metzger رمزا لقمة بركان التدمير كما يجب أن يكون ، وقام متزجر من جانبه فى عام 1959 بإعلان بيانه الشهير عن الهدم الذاتى Autodestruction الذى أعلن فيه عن حلمه بتخيل أعمال تهدم ذاتها !! والغريب والمؤسف والباعث للسخرية معاً فى هذا الموقف أنه وجد أتباعاً لمذهبه هذا !!

إلا أن موجة الدمار هذه كانت أبعد مدى مما تصوروا – فى ظنى – فإذا ما كان جوستاف متزجر قد تصور التدمير الذاتى فى لوحة من النايلون المسكوب عليه حامض الكلورهيدريك ، فإن جون لاتام John Latham تقدم بفكرة إحراق بعض الكتب المنتقاة بعناية ، بعد وضعها فوق بعضها البعض بحيث تكون برجا عاليا يكون حريقه شعلة توهج !! أما تينجيلى Tinguély فقد فاق الجميع فى مطالبه وتصوراته ؛ إذ قام ببناء بعض الآلات التى تتهدم ذاتيا فى حدائق متحف نيويورك . بل وإلى هذا الأخير ترجع أكثر الأفكار تفجيرا وتدميرا ، إذ تصور إمكان صنع إحدى اللوحات الفنية بحب وصبر وأناة ، وبعدها تفجّر بالديناميت فى صحراء نيفادا !!

وفى مبارة العته المتعمد هذه ، وصل يوكو أونو Yoko Ono إلى أبعد ما يمكن تصوره من خبل ، إذ اقترح على رفاقه القيام بالتدمير الذاتى ذاتيا ، فقال:

«صوروا بدمائكم

صوروا حتى الإغماء

صوروا إلى أن يحل بكم الموت»

إلا أن أحدا لم تواته الشجاعة ليدمر نفسه ذاتيا مع الأسف !

إن نشيد العدمية هذا كان يرمى إلى الاستحواذ على السوق الفنية ، بقدر ما يتفق ويتواكب مع الضربات نفسها المتعمدة والموجهة لمختلف المجالات الفنية الأخرى كالمسرح ، والموسيقى ، والسينما ، والآداب . وإن لم نقل شيئا عن مجالات أخرى كالتعليم وعلم النفس وغيرهما ، والتى أصابها أو أصاب بعض فروعها عمليات التخريب نفسها التى تمت فى الفن التشيكلى .

إن نجاح عملية تدمير المعرفة والمنطق الإنسانى ، وتخريبهما فى مجال فن التصوير كان يتطلب تضافر ظروف وأساليب معينة ، بجانب عديد من العناصر التى ذكرناها ، ومنها : الاستيلاء على السوق ، وهدم كيان الفنانين الحقيقيين أو المنتمين إلى الواقعية ، بجانب اللجوء إلى الأساليب الملتوية والتلاعب فى البورصة، وجمع وتخزين أعداد كبيرة من اللوحات لتلبية احتياجات السوق ، ومن ثم إلزام الفنان بإنتاج مجموعات من اللوحات مع عمل جوائز شديدة الإغراء ، ضمانا لجمهور بعينه من المشترين المتحذلقين أو المستثمرين ، وفى كل الأحوال عمل دعاية تجارية ضخمة بواسطة سماسرة الصحافة ... إلخ . وفى كل هذه العوامل التى يصعب حصرها ، كان نقاد الفن يمثلون السند الأساسى والمستشارين الحقيقيين بالنسبة للمصورين وبالنسبة للمشترين فى لعبة البيع والشراء هذه .

لقد بدأ مفهوم الناقد الفنى يتخذ معنى آخر – كما سبق أن رأينا – فى ظل هذه اللعبة الاحتكارية المالية ، ومنذ بداياتها ؛ خاصة فيما يتصل بكرامة الناقد وأمانته – سواء أكان مدركا لذلك أم لا – وقع هذا الصنف من النقاد فى إسار القيود التى كبلتهم فى خدمة اللعبة ومحركيها .

ورغم كل الجهود المضنية التى بذلها النقاد المتحذلقون ، فسرعان ما

تكشفت لعبة الداديين . وعندها حاول الداديون الوصول بالمغامرة العدمية حتى نهايتها ، فقاموا باصطناع مذهب السريالية الذى يعتبر امتداداً لهم ، وهو المذهب الذى حمل الشعارات المعلنة نفسها وهى : الحرية ، والثورية ، والرفض .

ورغم تطلعاتهم العريضة الآفاق لحد لا ينتهى ، فقد قضت على السريالية هى الأخرى تلك الأهداف غير المعلنة والمتصلة بأهداف صناع لعبة الفن الحديث، والتى لم يكن لأحد أن يتشكك فى أمرها من خلال تلك الصياغات التى قام بها أندريه بريتون وجماعته ؛ «فقد كانوا يتسللون ببطء شديد تجاه فن فاضح ، يساندهم كمٌ مفرط من المجلات ، والمطبوعات ، والكتيبات المليئة بالشعر ، وعديد من المعارض المتناوبة مع شتى الظواهر العامة التى كانت تحافظ على فوران الموقف ، إلا أن كل ذلك انتهى إلى أن يتخذ ملمحا فريدا ، لايمكن إلا للخاصة المؤهلين أن تظهر خلافاته الداخلية» (122) .

ومن خلال هذا الوصف الذى كتبه ريبمون ديسينى ، تبدو السريالية أكثر من مجرد حركة جديدة ، وأكثر من مجرد أسلوب جديد ، كما أنها لم تكن مجرد صياغة لنظرية واضحة الملامح والمحددات ، وها هو روكميكر Rookmaker يصف هذا المذهب قائلا فى كتابه عن «الفن الحديث وموت الثقافة» : «إن السريالية عبارة عن مذهب ثورى وهدام معاً : فكل الثقافة الغربية ومجتمعها مدينة ، وهى فى صراع مع كل قائم ، وفى ثورة ضد كل ما تعلق به عالم البورجوازية بأسره . بل لقد ثارت السريالية ضد مفهوم الوطن ، وضد الله ، وبخاصة ضد العقل والمنطق ... لقد كان مذهبا فوضويا بمعنى الكلمة» (الفن الحديث وموت ثقافة) (125) .

وهكذا ، حتى لدى معارضيها وكاشفى بعض أوجهها ، يبدأ التقديم باعتبارها ثورة لينتهى بالكلمة الصحيحة الوحيدة التى تحمل واقعها الظاهرى : «مذهب فوضوى» . ولقد كان للمصورين من أتباع هذه المذاهب وأفعالها تعبيرات ذات مغزى ، وها هو دى كوننج De Kooning يقول : «إن على الفنان أن يحطم التصوير كلما أمكنه ذلك وبقدر الإمكان» . وبالمثل صاح كارل أربل Karl Arpel قائلا : «إننى لا أصور ، إننى أضبط . فالتصوير يعنى الهدم» !! وكان كاندنسكى يرى قبلهما : «أن فن التصوير عبارة عن تصادم مروّع لعوالم مختلفة ، كما سبق له أن قال : «إن العمل الفنى يتولد من الكوارث» .

وسواء أكان الأمر يتعلق بصلات ذات إطار فلسفى مصنوع لا مطبوع ، أم بتصارع أشياء مستهلكة ، أم أن الأمر برمته كان يتعلق بالبحث عن تعريف جديد عبر حنايا اللامعقول فى واقع اجتماعى مضطرب ، فإن هذه الآراء يجب ألا تحجب عنا تلك الأفكار التخريبية والظواهر المدمرة ، التى خدمت أهداف لعبة الفن الحديث بتبنيها للعدمية والرفض والفوضوية ، وكأنها اتجهت بكل صنائعهم وكتاباتهم وتنظيراتهم فى اتجاه الهدم التخريبى ، الذى ينتهى به الأمر فى نهاية المطاف بعزل الفن عن النشاط الإنسانى ، وقضايا الواقع والمجتمع ، وإنماء بذور العدمية التى كانت بوادرها تظهر من حين لآخر حوالى عام 1914 .

ولكنها لم تكن أبدا موجودة ومعلنة بهذه الحدة وبهذا الإلحاح ، مثلما حدث فى النصف الثانى من هذا القرن . وفى أواخر الستينيات بدأت هذه الظاهرة تتفشى وتعمم بقيادة الأوساط الرسمية الدولية . وهنا يقول فلاديمير فيدليه Vlademir Weidlé : «فى كل مكان نرى عملية تقليل الشأن نفسها ، وروح التجريد نفسها ، والغياب نفسه لكل ما هو إنسانى ، والإحلال نفسه لكل ما هو معقد مركب بدلا من الأشياء التى هى بطبيعتها بسيطة غير قابلة للتجزئة» (المصير الحالى للآداب والفنون) (140) .

إن هذا السبق الوبائى للعدمية والتخريب فى آن واحد قد أثار قلق عديد من الكتاب ، حتى أكثرهم تقبلا للوضع وحماسا له . وأخيرا فقد ذهب البعض إلى إيجاد صلة ما ، بين الفن اللاشكلى بكل تجريدياته والانفجارات الذرية !!

وها هو مارسيل بريون ، وهو واحد من أكثر المتحمسين للتجريد يقول : «إن الفن اللاشكلى ، فى مجال التصوير ، يماثل التفجرات التى يقوم بها العلماء المتخصصون فى الطاقة الذرية من أجل تجاربهم ، وإنها لظاهرة من أغرب ظواهر تاريخ الفن أن تتوافق الأحداث بين ظهور الفن اللاشكلى والتفتت العميق لحضارة ، تهدمت فيها أقوى وأقدم دعائمها» (14) .

وحيال هذه النزعة التدميرية لإبادة الفن ، لا يمكن ألا نتساءل : لماذا يتم فرض الدمار والهدم والإبادة والموت فى كل مكان ، فى قلب الفنون وبواسطتها؟!

حقا ، لقد سبق للفيلسوف الألمانى نيتشه Nietzsche أن أعلن قائلا : «إن الله قد مات» ! وأصبحت نغمة «إن الإنسان قد مات» هى اللحن المشترك ، الذى

تغنت به القطاعات المختلفة لحركات الفن الحديث . ولم يقم هؤلاء الفنانون بالحكم على الإنسان بالموت بشكل لا يمت إلى العقل بصلة فحسب ، إنما قللوا من شأنه إلى أقصى درجات التحقير ؛ إذ جعلوا منه مجرد آلة ... آلة شديدة التعقيد والعبثية تعلو بالنشاز وترسخ للهدم والتدمير .

ترى هل كان الأمر بعد هذا الذى عرضنا له مجرد ابتعاثات تلقائية ، يفرزها واقع متدهور أم هو جزء من مخطط مدروس لأهداف بعينها ؟! لا أظننا بحاجة إلى الإجابة عن أسئلة لم تعد حائرة ، بعد ما اتضح بعض من صفات الأداة وصناعها فى الواقع الفنى ، الذى اعتبر منذ إنسان ما قبل التاريخ وعبر الحضارات الأولى علاقة جدلية بين الإنسان والطبيعة والواقع . لقد استهدفوا الإنسان ، ذلك الذى اعتبره فيثاغورس «مقياسا لكل شىء» وها هو ينتهى به الأمر ليصبح بعد عدة قرون من التقدم والحضارة مجرد «آلة عبثية» ! فى ماكينة متعددة الأجزاء ،يعمل كل ترس فيها ضمن عجلة بعينها ، تدار فى إيقاع بعينه ، لحساب حشد من المؤسسات والأيادى الخفية .

إن فكرة هدم الإنسان وتدمير فكرة الفن النبيل والخلاق ، التى ترمز لأعلى القيم الإنسانية ، لظاهرة غريبة وغير طبيعية ، جديرة بأن نراها عن قرب ، وذلك ما سوف نتناوله فى الفصل التالى .

* * *

الفصل الثالث

التدمير بالمطرقة



الفصل الثالث

التدمير بالمطرقة

ولا يمكن دراسة أسباب هذا الانقلاب الذى لا مثيل له ولا سابقة له على مدى تاريخ الفن بأسره ، دون أن نتعرض لكيان آخر من المعطيات ، يتناول هذه المرة العناصر الأساسية لعملية التدمير ، أو بتعبير أكثر دقة : المدمرين الحقيقيين . ونظرا لضخامة الوثائق وتشعبها وما ترمى إليه ، فلابد من متابعة لا تعرف الوجل لعديد من العناصر ،التى تعد المحرك الحقيقى والخفى لهذه اللعبة الإجرامية ، وهى : نيتشه (كتجسد فريد لنموذج فلسفى) ، ألمانيا ، اليهود، الماسونية والولايات المتحدة الأمريكية .

وما أكثر ما نعرف أنه سيكون صادما للمألوف والشائع والمتاح ، لكن من حسن حظ العلم أنه لا يعرف الوقوف عن الشطآن المرتجفة أو يخشى لجج الممكن ؛ بل يبحر دوما لتحقيق ديالكتيك الأمثل مضيا على خطو الصيرورة والصدق ، الذى لايعفر مواربة أو خشية .

نيتشه :

إن الانتشار المذهل لفلسفة نيتشه الذى اخترناه تعبيرا عن روح عصر وفلسفة حقبة ، كان ذا تأثير بالغ على معطيات كثيرة فى الواقع ، واستندت إليه الأيادى الخفية فى لعبة الفن الحديث ، الأمر الذى يتطلب وقفة ؛ لأنه مثل واحداً من المعطيات الأساسية التى نسجت عليها الخطوط العريضة فى بحث هذا الفن عن سيد فلسفى ، وجدوه فى تلك الروح القلقة التى هى فى الآن نفسه نتاج حقبة بعينها وأثر لها ومؤثر فيها . ومرة أخرى نيتشه هنا مجرد مثال ليس مقصودا فى ذاته ولكن لدلالته كأبلغ تجسيد لفلسفة القرن التاسع عشر ، عصر الاضطراب والكم

فى مقابل الكيف ، الفرار من المسئولية والشك والانحلال وإله المادة الجديد ، والقضاء على إرادة الحياة والتدمير والعدمية وإرادة القوة معاً .

وما من أحد يجهل ذلك الحماس الذى أثارته فلسفة نيتشه وأفكاره منذ أواخر القرن التاسع عشر ، سواء بين الفلاسفة أو الكتاب ، حتى أنها لم توصف عشوائيا بأنها «إرادة القوة» ، قوة تدمر النظم الأساسية للحضارة بعامة ، وحضارة البحر الأبيض المتوسط بخاصة . وهو التدمير المتعمد الذى يمثل الصلة المباشرة بين نيتشه (كنموذج ومثال) والفن الحديث .

ولقد انتشرت فلسفة نيتشه فى فرنسا عقب ترجمة أعماله عام 1898 ؛ إلا أنها عرفت انبثاقتها العريضة فى الأوساط الثقافية بفضل الحماس الشديد ، الذى أبداه أندريه جيد André Gide نحوها . ففى العاشر من أكتوبر عام 1899 ، كتب أندريه جيد فى أحد خطاباته «إلى أنجيل» قائلا : «نعم ، إن نيتشه يهدم ، يدمر ، لكنه لا يقوم بذلك يأسا ، وإنما بعنفوان قوته ، بكل النبل ، بعظمة عالية، تتشكل فوق طاقة البشر ، وكأنه فاتح جديد لأشياء قديمة بالية ... إنه يدمر الأعمال المنهكة **ولا يقوم بصنع غيرها** ، وإنما يقوم بما هو أكثر من ذلك ... إنه يكوّن عمالا جددا ... إنه يدمر ليطلب منهم ما هو أكثر من ذلك ، **إنه يحثهم على التدمير**» (*) .

وسرعان ما أصبحت هذه الأفكار بمثابة القانون الذى ساد فى تجريديات القرن العشرين . ولقد أصبح الناموس الأعلى المعلن عنه بكل شغف وحماس هو: «التدمير أولا ، وسيأتى البناء فيما بعد» ! ترى هل لنا أن نوضح كم تتعارض كرة التدمير الجذرى مع فكرة الإبداع المتواصل عبر القرون؟! فعلى مدى تطور الفكر الإنسانى عبر التاريخ ، تتابعت الأعمال ، والابتكارات الجديدة ، وتساقطت الوريقات الضامرة دونما حاجة إلى تكوين فرق خاصة بالهدم والتدمير المتعمد ! كما أن الجديد إذ يخرج من القديم إنما يعنى فى المقام الأول حتمية تطورية قد تكون بذاتها ثورة على القديم .

(*) قصدت كتابة بعض العبارات بالأحرف الثقيلة لنري الأثر الذي تركته فلسفة القرن التاسع عشر ، ومرة أخري .. فإن نيتشه تجسيد حي لها لدي المفكرين والكتاب .

ومن الغريب واللافت للنظر أن يقوم الفلاسفة والشعراء والعاملون بالقيم والمجالات الجمالية باحتضان ميراث فكر نيتشه لا فى فرنسا فحسب ، وإنما فى كل القارات . ولقد تلقى الشباب ، فى كل مكان ، تعاليم التدمير والهدم المرعبة ؛ مما دعا جمهرة من علماء النفس إلى تعميم رؤية بعينها ، ترى أثر نيتشه فى تلك الفكرة المطروحة والقائلة بأن حالات القلق ، التى كان يعانى منها نيتشه وتطلعاته، هى الجذور التى تكمن فى فكر المثقفين والفنانين والعاملين بمجال القيم الجمالية ، فى العالم الغربى فى القرن العشرين .

ودون الوقوع فى الخلافات السائدة المتعلقة بانتماء نيتشه إلى مدرسة بعينها أو كونه من أتباع الفكر اليونانى وأحبائه أم أنه ألمانى الفكر والأصل ، فإن مضمون أعماله هو الذى يحسم ويحدد وضعه بكل وضوح . فما تعكسه هذه الأعمال إنما هو حالة الإبادة التامة ، والتدمير والخراب ، أو الخواء العام ، مع تعميق وتضخيم فكرة القوة التدميرية للإنسان «السوبرمان» بشكل جنونى ، حتى أن زاهار يرى أن نيتشه: «كان يقود فكرة المعرفة إلى الخواء والعدم ، عبر درجات تمجيد الكذب المختلفة» (142) .

ولا أحد يجهل كيف يتضح مبدأ إرادة القوة ، الذى يلوح كالطوفان منذ الأسطر الأولى فى كتابات نيتشه ؛ إذ إن مفاهيمه للصراع ، والحرب ، والوحشية ، والعنف أو التدمير لا رحمة فيها على الإطلاق ، وهو يتوج كل أيديولوجياته هذه فى كتابه الشهير المعروف باسم :«غروب الأصنام أو الفلسفة بالمطرقة» الذى كتبه عام 1888 ، وتبعه بكتابه المعروف باسم : «ضد المسيح»، وهو أول كتاب فى تحويل كل القيم ، والذى يتضمن فلسفة السيادة وإرادة القوة التى يوضح فيها لأتباعه كيف يتفلسفون بالمطرقة ! ومن أشهر أقواله فى هذا الصدد : «إذا ما كانت الحقيقة ستؤدى إلى تدمير الإنسانية ، فمرحبا بها ! لقد أودعت المطرقة التى ستدمر الرجال بين أيديكم فدمروا» !!

وكانت اللعبة تتسم ببساطة بشعة ، إذ بدأ بهدم مفهوم القيم مع حرصه الشديد على الاحتفاظ بجانب كبير من «الغموض» ، كما يعرض لذلك هو نفسه فى عديد من مؤلفاته ، ولم لا ؟ ألم يصبح الواقع الفنى بعد ذلك عبارة عن خواء عبثى غير مفهوم؟! وهكذا قام كل فنان من الفنانين ونقاد الفن بإعادة تشكيل الفن

هدما بالمطرقة!؟ وفى شهر يوليو عام 1875 ، وبعد ظهور كتابه المعروف باسم : «أصول التراجيديا» ، كتب نيتشه إلى صديقه جرسدورف Gersdorff قائلا: «إننى أحلم بجمعية للرجال المتطرفين ، الذين لا يعرفون أى مواربة ويرغبون فى أن يطلق عليهم «الهدامون» ؛ فهم يقومون بتطبيق ناموس الهدم على كل شىء ويضحون بكل شىء من أجل الحقيقة» .

ومن الواضح أن فلسفة الهدم هذه ، والفكر العدمى المتسلط ينتميان أساسا إلى آلهة التراث الألمانى ، الذين اشتهروا – حتى فى التراث الأسطورى – بتخصصهم فى شئون الحرب والدمار ، والذين كانوا يشتركون بأنفسهم فى الغزوات الحربية أو يتولون أمر ضحايا المعارك وأمواتها .

ومن الواضح أن فكر نيتشه برمته ينحدر من فلسفة الحروب السائدة فى التراث الألمانى الجرمانى ، وهو فى الآن نفسه يمثل أساس الشكل التدميرى الذى يكسى به الفن الحديث ؛ فلقد استولى نيتشه على مطرقة الإله تور Thorr الشهيرة والمسماة «ميولنير» Mjollnir ، التى تشبهها الأسطورة بالرعد ، ليجعل منها سلاحه المفضل ؛ إذ إن تعبير المطرقة الذى يستخدمه باستمرار فى كتابته يمثل ، فى نظره ، السلاح الأمثل لتدمير المنطق ومفاهيم القيم السائدة . وهكذا يتضمن العنوان الفرعى «لسقوط الآلهة» توصيته الواضحة للتفلسف بالمطرقة .

ولكى يستولى نيتشه على إعجاب معاصريه وعلى إعجاب مثقفى أوروبا ، اتخذ من نفسه صورة للبطل المغوار الذى يتبنى الفكر اليونانى (الموقف نفسه الذى وقفه هيلدرين على سبيل المثال) وها هو سليل الأولمب يصك فهمه مؤتنسًا ومتوحداً بروح ديونيوس ، بكل ما فيها من ألم وتشاؤم وأفعال رديدة - Reaction Formation من نشوة التدمير والفوضى وحيوية التوتر ، الذى يعشق الخطر والهدم!!

وليس من الصعب أن نتساءل لماذا لم تلق مبادئ الهدم والتدمير فى فلسفة نيتشه أى عوائق أو اعتراضات تذكر عند مطلع القرن العشرين ؟ وفى الآن نفسه لا يصعب علينا – فى ظنى – أن نرى كيف قام معظم المثقفين ، والفنانين بخاصة ، أولئك الثائرين شكلا ضد البورجوازية والأكاديمية – بتبنى أقوال «نبى اللامعقول» و«جبار القوة والتدمير» وحولوا هذه الأقوال إلى أسلحة هجومية ، وإلى

مطارق حقيقية ؛ لكى يهدموا أسمى ما ابتدعه الإنسان خلال تطوره عبر العصور؟

إن ريبمون ديسينى ، الذى كان واحدا من أهم دعائم الحركة الدادية وواحدا من رفاق السريالية ، يوضح تطور وتوالى المذاهب الفنية منذ «التكعيبية» (ولا يصعب على قارئ كتابه المعروف باسم : «آنذاك» أن يرى آثار رسول التدمير عبر صفحاته) .

فطوال ذلك النص الكاشف ، لا يكف القارئ عن مطالعة مفردات بعينها تتوالى بشكل متسلط وتتكرر فى دأب ، من قبيل : الهدم ، التدمير ، الأنقاض ، الغثيان ، الانحلال ، التفتت ، العدم ، الاضطراب ، ضد الإنسان ، ضد الفن ، ضد الله ، ويتوازى معها فى الآن نفسه سلسلة أخرى من المفردات التى تمثل الأصداء المكملة لأنشودة الخراب والعدم هذه ، ومنها : نهاية الفن .. نهاية الفكر الإنسانى .. نهاية النقد .. الثورة الدائمة .. والثورة على كل القيم السائدة فى هذا العالم !

ولا تقل نصوص بيانات المذاهب الفنية كشفا عن معطيات هذا الفكر نفسه ، نظراً لاحتوائها على المفردات نفسها السابق ذكرها . وتدل قراءة هذه البيانات على ما تتضمنه من هدم وتدمير وتخريب . وأيا كان الأمر ، فإن التعريف الذى يورده ريبمون ديسينى عن الدادية لشديد الوضوح ؛ إذ يقول : «لقد كان قانون الدادية هو هدم العالم بحيث لا يبْقَى منه شيئا ؛ لإقامة عالم سواه» !(122) .

ولا شك فى أن هذا المذهب ، الذى تتألق فيه العدمية بوضوح ، قد أدى إلى كسر الدعائم الأساسية للقيم الجمالية ، ومع الأسف فإن ما تم هدمه أيام الدادية لم تقم له قائمة فيما بعد .

ويعكس زاهار سياق هذه الكوميديا السوداء المُعدة سلفًا ، قائلا عن هؤلاء الشبان البورجوازيين المثقفين لاعبى الأدوار الرئيسية : «كانوا يعصفون بصخب ، ويهدمون ، ويطبعون المنشورات المسعورة ، ويقومون بأنفسهم بأعنف المظاهر الهذيانية . لقد كانت بعض حيلهم بارعة ، لكنها عدوانية ، باعثة على الضحك . وكانت كل هذه الخزعبلات تتم بجلال ووقار ؛ إذ إن الذين يقومون بإخراجها كانوا يحتفظون بجديتهم التى تعد القوة النفسية العظمى لأدائهم» (142) .

وتصل هذه الدراسة المهمة التى قام بها زاهار إلى أوجها ، حينما يقوم بمحاولته الجادة للبحث عن تلك الصلات القائمة بين فلسفة نيتشه والفكر الألمانى

لمؤسسة «أتنيوم» Athenaeum ، والتى أسسها الشبان الرومانسيون فى القرن التاسع عشر ، و«التى كانت تبحث على غرار جمعية «الروزيكروشن» عن اكتشاف الكيان الفلسفى للفلسفة ، التى يمكن للإنسان بفضلها أن يستعيد النقاء ، والقوة ، والحكمة التى افتقدها [142] .

ولا يعنينا فى سياق هذا الاستشهاد سوى تعبير «روزيكروشن» ؛ لأن أعضاء هذه الجمعية انضموا جميعا إلى الماسونية ، وأصبح تعبير «روزيكروشن» يمثل حاليا إحدى درجات الماسونية ! وبا لها من صلات .

ولقد كان للنظريات الفلسفية الألمانية تأثيرها العميق على تطور الفن فى القرن العشرين عبر نظرية الفن للفن .. تلك النظرية التى تهدر وتهدم هى الأخرى تلك العلاقة العضوية بين الفن والمجتمع . وقد يرى البعض أن كوزان Cousin قد استعان ببعض الأفكار حول الفن من المفكرين المثاليين الألمان مثل كانت Kant وهيجيل Hegel ، إلا أن للحقيقة وجهاً أبعد من ذلك ؛ إذ إن الفكر الألمانى كله قد لعب دورا رئيسيا فى عالم الفن فى القرن العشرين .

وليس غريبا أن نهتم بهذا الدور الذى لعبته ألمانيا بالذات ؛ إذ إنها قامت بدور أساسي فى تغيير رقعة المسرح وفقا للأحداث السياسية التى تؤدى فوق خشبته وأبسط الأمثلة على ذلك ، تلك الحركة التطهيرية التى قام بها هتلر والنازى، والتى يمكن أن نتأمل بعضا من أبعادها عن قرب ، ذلك أن بلداً يصل به الأمر إلى أن يحرق الأعمال الفنية التى أطلق عليها تعبير «منحلة» (وهو تعبير ضمنوه كل إنتاج الفن الحديث) ، ثم يتحول هذا البلد نفسه بعد الحرب ، وبعد هزيمته الساحقة ، إلى مستعمرة لسوق الفن الأمريكى لموقف يلفت النظر .

* * *

ألمـــانيا :

ترجع أولى هزات الفن التشكيلى فى ألمانيا إلى أواخر القرن التاسع عشر، عندما أسست جماعة ميونخ عام 1892 ، وبعدها أسست الجماعة الثانية فى فيينا عـــام 1897 ، ثم أسست الجماعة الثالثة فى برلين بعد ذلك بعامين . ولقد لعبت جماعة برلين دورا رئيسيا فى شيوع أسلوب مذهب «اليوجندستيل» Jugend Stil ، أى الفن الجديد ؛ لأنها مدت نشاطها إلى أبعد من فن التصوير البحت ، لتمتد إلى

بقية الفنون الزخرفية والموسيقى والآداب . وفى عام 1901 قام كاندينسكى بإنشاء جماعته المعروفة باسم «فالنكس» ، التى حلها بعد ذلك بثلاث سنوات .

غير أن مؤسسة «دى بروك» التى قام فنانو مدينة دريسد بإنشائها عام 1905 والذين كانوا يصارعون من أجل فرض الفن الحديث ، تمثل نقطة التحول الفنى الكبرى التى حدثت فى ألمانيا .. لقد كان هدف مؤسسيها القيام بربط مختلف المذاهب التى أسموها «الطليعية» آنذاك . وفى هذه الحقبة ، تحولت ألمانيا إلى أكبر مستودع أوروبى لأعمال الشعوب البدائية ، ويمثل عام 1912 استتباب واستقرار الفن الحديث نهائيا فى ألمانيا .

ويوضح أحد الخطابات التى أرسلها نودل Nodle ، أحد أعضاء جماعة «دى بروك» ، تلك الأهداف الأساسية المسيطرة لهذه الجماعة ؛ إذ كتب يقول : «هل هناك قواعد للفن؟ أيمكننا أن نتحدث عن اللامنطق أو عن العنف ؟ إذا أمكننى أن أسدى لك نصحا فسأقول الآتى : حينما تجد نفسك أمام بعض لوحات الفن الحديث المعاصر وتشعر حيالها بنوع من الفوضى ، والغضب ، والعنف ، وأن ترى فيها السوقية بعينها ، قف وتدارسها بعمق ، تمعنها طويلا ، وعندئذ سترى كيف يتحول اللافن الظاهرى إلى حرية ، وكيف تنتهى السوقية لتصبح حسا مرهفاً ؛ إذ إن الأعمال غير العدوانية عادة ما تساوى لا شىء» .

ولقد تم حل جماعة «دى بروك» كلية عام 1913 ، إلا أن ما يعنينا فى هذا الخطاب هو تعبيرات الفوضى ، والعنف ، واللامنطق ، والحرية ، وما إليها.

ثم قام كاندينسكى فى الثانى عشر من ديسمبر عام 1911 بتأسيس «البلاو رايتر» Blau Reiter ؛ أى الفارس الأزرق ، وهو مذهب ينعكس إلى أبعد مدى عن الأكاديمية . إلا أن قيام الحرب العالمية الأولى ورحيل كاندينسكى إلى روسيا قد أديا إلى تفريغ أعضاء هذه الجماعة وتشتتهم .

ومع الانهيار العسكرى الذى منيت به ألمانيا (فى الحرب العالمية الأولى) وردود أفعاله العنيفة بجانب المخطط المحكم الصنع ، الذى تلعبه الأيادى الخفية فى لعبة الفن الحديث ، تسربت الدادية من خلالها . وأدت الدادية بدورها ، كظاهرة دولية للفوضى المتعمدة ، إلى انفجار عنيف خاطف ولافت للنظر فى عام 1919 .

ولقد قام جروبيوس فى ذلك العام نفسه – كما سبق أن رأينا – بإنشاء «الباوهاوس» . وعلى عكس بقية مدارس الفن ، فقد كونت «الباوهاوس» صلات حميمة مع مجال الصناعة ، وكان ذلك إرهاصا ومؤشرا للتحول الذى أرادوه للفن ولقيم الجمال . وما أن أتى عام 1926 حتى اختصر دور الفن وتضاءل ليصبح مجرد حقل تجارب للتصميم (Design) ، وفى عام 1928 أسندت إدارة «الباوهاوس» إلى هانس ماير Hannes Mayer ، الذى أعطى للتعليم فيها شكلا عقائديا وسياسيا يتجه بها نحو اليسار . وإن كنا نظن أن ذلك كان جزءاً من مخطط يتخذ شكلا ثوريا للإيهام بدور ورسالة مفتقدين ؛ إذ إن كل الدراسات الماركسية فى الفن على سبيل المثال ، وبخاصة لماركس ولينين ، لها موقفها الحاسم بجانب الواقعية ، ويدين مضمونها كل هذه الأشكال العبثية ؛ وهو ما رأينا ثورة أكتوبر 1917 تعيه فتقف بحزم ضد هذه اللعبة وشبهاتها .

ومنذ عام 1925 ، نقلت مدرسة «الباوهاوس» من مدينة فايمار إلى مدينة ديساو تحت ضغط النازى . وفى عام 1932 ، وتحت الضغوط نفسها ، تم نقلها إلى برلين ، وبعد ذلك بعام تم إغلاقها باعتبارها مركز إشعاع بلشفى !! ومن الغريب والكاشف معا أن كلا من جروبيوس ومايس فان در روه Mies Van Der Rohe ، وألبرس Albers قد هاجروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية (ولم يتجهوا لروسيا) ، وانضموا إلى موهولى ناجى Moholy Nagy ، الذى قام عام 1937 بتأسيس «الباوهاوس الجديد» فى مدينة نيويورك كما سبق أن رأينا !!

إن ما يلفت النظر فى مؤسسة «الباوهاوس» هذه أنها قد استطاعت فى غضون عشر سنوات تقريبا ، أن تغير جذريا معالم ثقافة القرن العشرين فى ألمانيا، مستعينة بكل الوسائل لتدعيم هذه الأراجيف فى مجال الفن .

إن وصول النازى إلى الحكم كان بمثابة الضربة القاضية للفن الألمانى الحديث الذى اعتبروه «فنا منحلا» ، والذى بدأ هتلر حملته لمناهضته منذ عام 1930 .

فى السادس من شهر يونيو عام 1931 ، وكانت فترة طويلة من زمن السلم بعد الحرب العالمية الأولى قد سادت ، تم هدم قصر الزجاج فى مدينة ميونخ خلال حريق مروع . وكان هذا المبنى الذى صنع بأكمله من الزجاج (ويبلغ طوله

240 متراً وارتفاعه 24 متراً) مفخرة للعاصمة الألمانية (البافارية) . لقد كان مكونا من خمس وسبعين قاعة ،بها مائة وعشرة من أعمال فن التصوير الألمانى الحديث . ولقد التهمت النيران المبنى بسرعة خاطفة حتى أن رجال الإطفاء بالمبنى لم يتمكنوا من إطلاق صفارات الإنذار ! وتم إرسال اثنين وثلاثين عربة إطفاء عندما شوهدت ألسنة اللهب عن بعد ، ولكنها لم تتمكن من الاقتراب من مكان الحادث إلا بصعوبة كبيرة .

وهنا لابد لنا من وقفة قصيرة ، نقارن فيها بين هذا الحريق والحريق الآخر الذى كان قد وقع قبل ذلك بعامين ، فى السابع عشر من شهر مايو عام 1929 بقصر الشعب ، فى مدينة امستردام ، وأتت عليه النيران خلال ثلاث ساعات دون أن يتمكن أحد من إنقاذه . ترى هل كانت مصادفة بحتة ؟ إن السؤال يأخذ شكلا آخر حينما نعلم أن هذا القصر كان صورة طبق الأصل من قصر الزجاج بمدينة ميونخ . بل وقد تصبح المصادفة أكثر غرابة حينما نقارن بين هذين الحريقين وحرق لوحات الفن الحديث فى متحف «چى دى پوم» Jeu de Paume بباريس عام 1943 .

وعلينا – أيضا – أن نأخذ فى الاعتبار كيف أنه ابتداء من عام 1931 ، لم يعد سوق الفن الألمانى قادرا على ممارسة نشاطه بحرية ؛ ذلك لأن الأيديولوجية النازية اتهمت هذه الجمهرة من فنانين «الباوهاوس» وتجارها بأنها «يهودية – ماركسية» ؛ مما اضطر التجار والفنانين للهجرة إلى منفاهم الاختيارى – منذ حقبة مبكرة قبل الحرب العالمية الثانية – وهو أمريكا !! ولن نخوض الآن فى ذلك الاتهام وحقيقته ، ولكن لا يمكن أن ننفى عمن يشير إليهم صفتهم كيهود (*) .

لقد كان أول رد فعل لهذا الموقف هو ضياع إمكانات عديدة لتصريف لوحات الفن الحديث فى ألمانيا ، بما أن جامعى اللوحات لم يعد بوسعهم الشراء ، وإنما كان عليهم أن يتخلصوا مما لديهم لكى يتمكنوا من الفرار . وهكذا ، تركز سوق الفن فى أماكن أخرى ؛ خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية التى هاجر

(*) مرة أخرى ليس من حق أحد أن يتهمنا بمعاداة اليهودية ، والتي لا اعتراض عليها .. فنحن نقرر وقائع جلها أصبح جزءاً من حركة التاريخ.

معظمهم إليها وكأنها أرض ميعاد أخرى ، لقد كانت بالفعل أرضا خصبة طوحت بالمبادئ وكشفت الأقنعة ، وها هو انخفاض الأسعار يؤدى إلى تمكين من لديهم السيولة المالية (وجلهم من كبار أثرياء الجيتو) من تكوين مجموعات كبيرة من الفن الحديث بأسعار زهيدة ، وها هم يدخرونها لمرحلة قادمة ، وها هم يثرون ويحققون الهدفين معا : المال ، والكمون لوثبة جديدة تتحقق فيها خططهم .

لقد كان إغلاق «الباوهاوس» مؤشرا لنهاية المعركة الاقتصادية ، واستثمارا ضاريا للضربات التى لوحت بها النازية ، وبالغ اليهود فى آثارها !! لقد كانت ألمانيا فى مرحلة إعادة تسليح وتطوير للصناعات الثقيلة (والتى ساهمت مصانع كروب فى تدعيمها!!) .

وأيا كانت النتائج السابقة ، فإن ما تكشفه هذه الأحداث التاريخية الاجتماعية هو أن مجال الفن التشكيلى يتبع لعبة السياسة بشكل قاطع ويتشكل تبعاً لمعطياتها ، ويستثمر كل حركة فى إيقاعها ، حتى حملة هتلر العنيفة ، الموجهة ضد كل مظاهر الفن الحديث ، والتى لم يرحم فيها حتى أولئك الأشخاص الذين يدافعون عن هذا الفن ، الذى رأى فيه «أنه الانحطاط بعينه .. والمهيمنون عليه معزّون إما لمستشفى المجانين أو السجن» .

وما أكثر ما استثمروا مثل هذه العبارات ، وحاولوا من خلالها أن يبرهنوا على دور غائب لفنهم «الذى رحلوا بجل لوحاته واستثمروا ما نزل بهم من ضربات أبشع استثمار . لكن علينا هنا أن نقرر أننا نختلف مع ما فعله هتلر ، بقدر ما نختلف مع القيم المنحطة التى تسللوا بها للفن ، ويجب أن نشير إلى أنهم قد استثمروا ما فعله هتلر ، ولم يكفوا عن ترديده ليخفوا عنا تلك الأقلام الجادة التى كشفت دورهم فى التخريب والهدم ... ذلك أن انتباه البعض لأهداف الفن الحديث الخفية كان مبكرا .

وما أن يأتى عام 1933 حتى يأمر «الفوهرر» بتطهير المتاحف ؛ فقامت اللجان المختصة بجمع سبعمائة وخمسين لوحة ، تم جمعها من خمسة وعشرين متحفا بألمانيا . وفى العاشر من شهر مايو ، أقيمت مواقد الحطب فى الميادين العامة بالعاصمة والمدن الجامعية الحكومية ، وتمت قراءة أسماء المخربين علانية . وفى نهاية حرق اللوحات ، قال جوبلز Goebbels فى خطابه : «إن عهد النزعة

الثقافية اليهودية التى وصلت إلى أوجها قد انتهى الآن ، وبدأت انبثاقة الثورة الألمانية لتفتح الطريق للفكر الألمانى من جديد» (وارد فى بريز «السياسة الفنية للحزب الوطنى الاشتراكى») .

القضية ليست قضية النازية فى مواجهة اليهود إذاً ، بل النزعة الثقافية اليهودية التى كشف النازيون عن وجهها ، ومرة أخرى ، بقدر ما ندين النازية وفلسفتها وسياستها التدميرية ، ندين النزعات العرقية التى تعمل لحساب أهداف تناهض الحضارة والإنسانية وتعمل على تدميرهما .

وقد حاول الكونت بدويسين Boudissin استغلال الهجوم الموجه ضد الأعمال الفنية الحديثة ،ونادى ببيعها بدلا من حرقها . وهكذا قامت قاعة عرض فيشر Fischer بمدينة لوسيرن Lucerne بتنظيم مزادات بيع علانية لأعمال الفن «المنحط» ، والتى كانت تضمها مخازن شارع كوبرنيكر Kopernicker strasse ، فى عام 1938 قبل نشوب الحرب العالمية الثانية بعام واحد .

لكن تجار الفن ومعظمهم إن لم يكونوا كلهم من اليهود ، قاموا بتكوين تكتل احتكارى ، اتفقوا فيه على ألا يدفعوا غير الحد الأدنى ؛ حتى يمكنهم إعادة بيع اللوحات بمكاسب كبيرة . وكان ما تبقى فى هذا المخزن يمثل ألفا وأربعمائة لوحة وتمثال ، بالإضافة إلى ثلاثة آلاف وثمانمائة وخمسة وعشرين رسمًا بالقلم أو بالألوان المائية ، وهو ما تم حرقه بأسره على أيدى رجال الإطفاء فى برلين ، فى العشرين من مارس عام 1939 .

وتقول روز فالان Rose Valland عن هذه الواقعة : «إن الفضيحة الدولية كانت من الضخامة ؛ بحيث لم يوجه أى لوم للتجار الذين تمكنوا من الشراء بأبخس الأسعار، محققين بذلك أقصى الأرباح ، دون أن يمكّنوا حكومة الرايخ من الحصول على القيمة المقابلة لهذه الأعمال ، التى كانوا ينتظرون الحصول عليها»[132] .

وهكذا تستثمر الأيدى الخفية التى يلعب معها أثرياء الجيتو اليهودى كل أبعاد اللعبة لخدمة أهدافهم ، مهما كان الثمن الذى يدفعه الآخرون حتى وإن كانوا من أبناء جلدتهم .

لقد مارس هتلر ، أثناء احتلاله لفرنسا ، سياسة تطهير المتاحف نفسها



وعملية الاستيلاء نفسها على مقتنيات اليهود الفنية ، وقام ألفريد روزنبرج Alfred Rosenberg بالدور الرئيسى فى هذه اللعبة . وهنا تقول روز فالان : «كانت أولى المهام الملقاة عليه ، وكلها مهام نظرية ، هى الحصول على الوثائق الساسية والاستيلاء عليها . ولذلك تم الاستيلاء على المواد الثقافية التى يمكن للحزب أن يستخدمها ضد أعدائه المعروفين : اليهود والماسونيين» (132) (*) .

وفى السابع والعشرين من شهر مايو عام 1943 ، تم فى حديقة التويلرى الداخلية بمتحف جى دى بوم ، فى وسط باريس ، حرق حوالى خمسائة أو ستمائة لوحة من الفن الحديث . وكانت هذه اللوحات التى تعد «خطيرة وغير صالحة للاستخدام» تحمل – من وجهة نظر هتلر – سمّا زعافا لابد من إيقاف مفعوله ألا وهو : «الفكر والإلهام اليهودى» ، الذى قام هتلر بحرقه .

إن ما يعنينا فى هذا العرض الموجز لموقف الفن الحديث فى ألمانيا لم يكن إثبات كيف أن الأحداث الفنية تتبع الأحداث السياسية فحسب ، وإنما أن نوضح السبب الحقيقى الذى دفع هتلر والنازية بعامة إلى مهاجمة الفن الحديث، فما من أحد يستطيع أن يشكك فى ارتباط الفن الحديث باليهود وبالماسونية ، وبتعبير أكثر دقة : كان اليهود والماسونيون من ضمن الدعامات الأساسية ، التى تمسك فى أيديها بخيوط لعبة الفن الحديث . بل لقد كانوا الأساس وخرجت من أيديهم كل الدمى الأخرى ، وهو ما سنحاول رؤيته عن قرب .

ومن جهة أخرى ، فإن هذا العرض السريع يوضح كيف تمت محاولة غرس الفن الحديث فى ألمانيا بحيث يتحول هذا البلد إلى مركز إشعاع له ، وكيف باءت هذه المحاولة بالفشل ، ولم تصبح ألمانيا حقلا خصبا لنشر الفن الحديث ، إلا بعد أن هزمتها الولايات المتحدة الأمريكية فى الحرب العالمية الثانية .

أما المحاولة الثانية فقد تمت فى فرنسا ، وذلك ما سوف نتعرض له فى النقطة التالية ، وإن كنا نحب أن نشير – مرة أخرى – إلى استثمار كل المعطيات وتوظيفها لخدمة مصالح الأيدى الخفية ، مع إغفال متعمد وإدغام مصنوع وحذف شائع لما يكشف عن وجهها وصناعها الحقيقيين .

(*) نظن أن هذا النص ، إذ يأتى من متعاطفة مع الفن الحديث ، إنما يشير أيضا إلي دور اليهود والماسونية في هذه اللعبة الخفية ، التي نكرر أنها تستثمر كل حدث ، وتدفع بدلالاته في اتجاهات بعينها ، يستطيعون استثمارها إن عاجلاً أو آجلاً.

اليهود في فرنسا :

بدأت النظريات الفنية تتكاثر فى مطلع القرن العشرين ، وهى نظريات ما أن تولد حتى يبالغ النقاد فى مدحها ، إلا أنها سرعان ما تجهض ويخفت ضجيجها . وهنا ، وفى هذه اللحظة بالذات ، يبدأ التجار اليهود فى التدخل وفرض أنفسهم كحماة لأجيال الطلائع من الفنانين .

ومن المعروف أن أولى محاولاتهم هذه ترجع إلى عام 1891 ، فى وسط جو خاص ، أحاط «بالمجلة البيضاء» La Revue Blanche ، حيث كان كل العاملين بها من اليهود ، بدءاً من المديرين ، الإخوة ناتانصن Natanson حتى ليون بلوم Léon Blum ، رئيس الوزراء ، مارين بكل من لويسيان مولفيلد Lucien Muhlfeld ، وفيل Weil ، المسمى رومان كولس Romain Coolus ، وبندا Benda ، وبول المسمى تريستان برنارد Tristan Bernard ، وكانوا جميعا يزرعون الفوضى وينمون الروح المعادية للعسكرية ، وينشرون الريبة والتشكيك ، ويساندون الفن الحديث .

وابتداء من هذه الحقبة بالذات ، عرف اليهود كيف يضمون الفنانين إلى صفوفهم ، بدءاً من فويلار Vuillard الذى سيعتمد عليهم طوال حياته ، وابتداء من هذه الحقبة أيضا لعب اليهود فى فرنسا دور رعاة الفن ، بتقديمهم لأسلوب العقود والاستيلاء على إنتاج الفنانين .

وسرعان ما تبلور هذا النظام الذى بدأ فى أواخر القرن الماضى بجرأة لاسابقة لها، لينتظم بشكل منهجى قياسى حوالى عام 1900 ، بتكوين رابطة تجارية تضم كبار التجار اليهود مثل فيلدنشتاين Wildenstein ، وإخوان برنهايم Bernheim ، وهيسيل Hessel ، وروزنبرج Rosenberg ، الذين انضم إليهم عدد آخر من بنى جلدتهم الأقل منهم مكانة ، والذين لا يمتلكون غير قاعات صغيرة .

ومن خلال هذا الختم الذى دمغوا به فن التصوير ، أصبح هذا الفن خاضعا تماماً للشعارات المعادية للأكاديمية ، ولا شيء غير ذلك . وأصبحوا يشيدون بفن دولى ، وذلك بغرض مواصفاته - عبر الأساليب السابق الإشارة إليها - على كل المدارس فى كل البلدان . وهنا يقول كامى موكلير : «ومن كثرة ما هاجموا البورجوازية ، وتغنوا بالأمية وبالفوضى التحررية ، كان الجميع ينفّذون لعبة

اليهود القائمة على تفتيت القيم الاجتماعية ، والذين كانوا يرون فى فن التصوير أعظم وسيلة لبلبلة العقول وتحلل الذوق العام» (89) .

ومع قيام الجبهة الشعبية فى فرنسا ، على مشارف الحرب العالمية الثانية ، سادت روح التعصب للفن الحديث بتياراته بشكل فظ ومقلق ، بإنشاء «بيت الثقافة» ، ثم «جمعية الفنانين والكتاب الثوريين : وهما هيئتان كانتا تحت رعاية وزير الثقافة اليهودى جان زيه Jean Zay . وقد قام بإلقاء المحاضرات فيهما كل من أندريه لوت André Lhote ، وجان كاسو Jean Cassou ، وبلوخ Bloch ، وأراجون Aragon ، وجوردان Jourdain ، وكانت المحاضرات تموج ما بين السياسة والفن .

وفى هذه الحقبة زادت السيطرة اليهودية ، بحيث لم يعد لأحد أن يغفل تفشيها . ألم يقل أود Eudes إنه لولا اليهود لكانت أوروبا الآرية تثير الخجل بدرجة يرثى لها ؟! وفضلا عن ذلك فقد رأى أن تأثير اليهود كان باهرا وخارقا للعادة!! وذلك – فى رأيه – لأن أكثر من ثلاثة أرباع التجار ونقاد الفن وجامعى اللوحات كانوا من اليهود؟! وها هو يؤكد : «إنه بفضل تأثير اليهود ونقودهم ، استطاعت اللوحات المهمة أن تدخل المتاحف ... إنهم هم الذين يأتون بالإسهام الأساسى لفن التصوير الحديث ، بل إنه لا كيان لهذا الفن إلا بفضلهم» !!

ترى هل نحن بحاجة للإشارة إلى الأهمية المزدوجة لهذا النص ، الذى يكشف من جهة عن تحيز نقاد الفن ، بقدر ما يعكس من جهة أخرى موارد ذلك الواقع الذى يسيطر عليه اليهود ، وينحدرون بفنه تحقيقا لأهداف بعينها مناهضة لكل القيم ؟!

لقد أدى الأمر بأوزنفان Ozenfant إلى أن يؤكد فى كل مناسبة «أنه لم يعد هناك وجود الماضى ، وما الذكرى غير خديعة . إن الله هو نحن . وحالة التنويم المغناطيسى هى أحد الشروط الأساسية للفن . إنه لا يوجد فن قومى» ! أما برنهايم ، فلم يتورع عن أن يعلن بفظاظة أنه : «لن يصبح موهوبا إلا من نريد نحن فحسب أن يكون موهوبا» !!

لذلك كتب كامى موكلير عام 1944 ، عن دراية واسعة ، قائلا : «لقد كان اتحاد اليهود هو المحرك الفعلى والخفى لفنوننا الجميلة ، منذ أكثر من ثلاثين عاما

على الأقل» (88) .

ورغم كل ما يوجهه موكلير وغيره من الكتاب من نقد ولوم لموقف اليهود هذا ، فإن ذلك كله لم يكن لتدخلهم بهذا الشكل الفج فى مجال تجارة اللوحات ، وإنما لأنهم «أدخلوا فيه وسائل الغش والفساد» . وإذا ما كان إميل زولا Emile Zola قد سبق له أن أدانهم فى القرن الماضى ؛ فإن تدخل اليهود لم يأخذ ذلك التوسع والشكل المدمر للفنون الجميلة إلا فى القرن العشرين ، حينما قاموا بتكوين هذه ألمافيا المتحكمة ، والتى كان أحد مراكزها الأساسية فى «سانت أونوريه» والآخر فى «لابوييسى» بباريس .

إن إفساد العادات والتقاليد الفنية لهو إحدى الألاعيب الكبرى ، التى أدخلوها فى هذا المجال ، بما فى ذلك أولئك الهواة المزعومون ، الذين لا يشترون اللوحات إلا لإعادة بيعها من جديد ، بغية تحقيق مكاسب طائلة ، عندما يعاملون اللوحة باعتبارها قيمة عينية ، ومن ثم يقومون بإيداعها فى أحد البنوك . وها هو موكلير يضيف قائلا : «لايمكننا التعبير عن كل الألاعيب والاحتيالات ، التى تمت بحجة الأزمة الاقتصادية بتحريض من اليهود ولصالحهم . أما المعرض السريالى الذى أقيم فى قاعة فيلدنشتاين حيث كان العبث يتبارى مع الإباحية فتلك فضيحة أخرى» (88) .

ولقد استطاعت تلك المكانة التى احتلها اليهود فى مجالى الإعلام والاقتصاد أن تستحوذ على الصحافة الفرنسية بأسرها تقريبا . وها هو بامجان Pemjean يشير فى كتابه عن «الصحافة واليهود» إلى الأثر الفعال لوكالات الأنباء الإعلام والدعاية ، التى كانت خير أداة فى يد اليهود للإفساد ؛ فيقول : «ذات يوم» قال اليهودى المرتد أرثر ماير Arthur Mayer ، مدير جريدة «لى جلوا» Le Gaulois ، مسدياً النصح إلى «الكونت دى بارى» ، الذى كان يتطلع إلى عرش فرنسا : «لاتمتلك جريدة ما ياسيدى ، لا «الجلوا» ولا غيرها . وإنما ضع قدمك بأى ثمن فى وكالة أنباء أو أكثر . إن الوكالة تسمح لك بالسيطرة المستترة ، المجهولة الهوية ، ولا أحد يتدخل فيها . إنها سلاح أكيد المفعول» (105) .

ومن ناحية أخرى ، كتب الصحفى النمساوى إيبرليه Eberlé ، فى كتابه عن «الصحافة كقوة عظمى» قائلا : «إن وكالات الأنباء الكبرى فى العالم ، والتى

ترسل عن بُعد ما يود العالم أن يعرفه أو يجهله ، تعمل بالشكل المطلوب منها . وهى إما ملكيات يهودية ، أو خاضعة تماما للإدارة اليهودية» (45) .

ويرجع اهتمام اليهود بوكالات الأنباء إلى النصف الأول من القرن الماضى، ولكى يقوم اليهودى شارل لوى حواس Charles Louis Hawas بإنشاء الوكالة التى تحمل اسمه ، فقد اشترى عام 1935 من اليهودى الألمانى بورنشتاين Boernstein آلته الخاصة بالطباعة ، واستعان فى بادئ الأمر بمساعدة اليهودى «برنارد وولف» Bernhard Woolf الذى أنشأ عام 1849 وكالة «مكتب وولف التلغرافى» ، وفى العام نفسه قام اليهودى جوزافات بير Josaphat Beer بتأسيس وكالة رويتر بلندن . وابتداء من عام 1950 تحول اسم «مكتب حواس» ليصبح «وكالة حواس» ، التى تطورت بشكل مذهل بفضل اختراع التلغراف الكهربائى» (105) .

ثم يضيف بيمجان فى كتابه نفسه عن «الصحافة واليهود» قائلاً : «ومنذ قرن تم إنشاء وإغلاق كم لا حصر له من وكالات الأنباء ، قام بتأسيسها أو قادها أو مولها أتباع يهوذا المخلصون ، وبالإضافة إلى مؤسسة النقل البحرى «هاشيت» ، تلك الهيئة الضخمة لنقل وبيع وتوزيع الورق المطبوع ، فإننا نجد أنفسنا أمام أكبر احتكار لليهود . إن الاحتكار اليهودى الكبير كان يمارس قواه للتخويف حتى على مستوى التمثيل الدولى . «أأقول الاحتكار؟» بل لقد كان فى واقع الأمر اتحادا حقيقيا ، اتحادا احتكاريا تجاريا وثقافيا فى آن واحد ، اتحادا يمثل تقييدا دائما لحرية العمل ، وخطرا جسيما على الصحافة الفرنسية» (105) .

ويقدم لنا بيمجان كشفا كاملا بأسماء كل الصحف والمجلات «التى كانت ملكياتها ، أو مديروها ، وهيئة محرريها وإدارتها بأكملها أو جزء كبير منها خاضعا لليهود» (صفحة 55) . ولم يكن بيمجان وحده هو الذى يدين هذا التدخل فى الصحافة ، موضحا كيف كانت الصحف اليومية والمجلات والدوريات واقعة تحد وطأة تأثير اليهود ونفوذهم ، بل لقد كان هذا التأثير والنفوذ من القوة لدرجة جعلته يؤكد قائلا : «إن الصحافة الفرنسية كلها صحافة الأقاليم والمستعمرات مثلها مثل الصحافة الباريسية خاضعة بأسرها تحت قباب اليهود» .

وفى واقع الأمر ، لم تكن وكالات الأنباء والصحف وحدها هى الخاضعة

لسيطرة اليهود فى فرنسا ، فحتى منتصف هذا القرن ، كان الوجود اليهودى متشعباً كالأخطبوط فى كل الأماكن القيادية . فما أكثر المؤلفات التى ارتفعت نبراتها احتجاجا فى تلك الفترة ، وقامت بنشر عديد من القوائم التى تتضمن المجالات التى لا تنتهى والتابعة لليهود ، مما يدفعنا إلى القول بأن كل وسائل الاتصال الإنسانى والسلطات التنفيذية كانت واقعة تحت سيطرة اليهود ، وبين أيديهم خيوطها ، ومنها : الصحافة ، والطباعة ، وتجارة الكتب ، والنقد ، والإذاعة، والتليفزيون ، والسينما ، والمسرح . ولا يمكن أن نغفل هنا البنوك والتجارة بشكل عام .

ولم يكن الأمر عشوائيا أو مقولات بلا دليل ، عندما قال الأديب سلين Céline عام 1937 فى كتابه «ترهة من أجل مذبحة» ، والذى صادره البوليس الفرنسى : «إن اليهود يمتلكون فى فرنسا الاتحادات الاحتكارية التالية ، والتى تصل قيمتها إلى سبعمائة وخمسين مليار من إجمالى ألف مليار هى قيمة الثروة الفرنسية، سواء أكانت هذه الملكية بشكل مباشر أم عن طريق وسطاء» . ثم يورد قائمة فى صفحتين من صفحات كتابه بعناوين هذه الاحتكارات ، والتى لم يضمنها سوى العناوين الرئيسية للمؤسسات التابعة فى فرنسا وحدها (22) .

إن كل المراجع التى تناولت هذا الموقف ، لا يتضح منها أن اليهود يستولون دائما على كل وسائل التعبير والإعلام والمال والسلطة فحسب ، وإنما يقومون فى الوقت نفسه بمحاولة بث أهدافهم وفرضها على أغلبية الشعوب الحديثة ، لتمضى خطاها على وتيرة واحدة عبر إيقاع بعينه ونمط واحد .

ولايخفى على أحد أن الجماهير التى صنعتها الدعاية اليهودية ووضعتها فى أطر قالبية Stéréotype واحدة ، لا يمكنها أن تضر بالسلطة اليهودية .؛ الأمر الذى لم يتم على المستوى الفنى فحسب ، وإنما حدث أيضا فى المجال الاجتماعى الذى يمكن أن نذكر منه – على سبيل المثال – ببدعة الهيبيز Hippies ، وموضة الهيبيز ، وموضة البلو جينز Blue Jeans التى أصبحت لباساً مشتركا لا بين الجنسين فقط وإما بين الشعوب بزعم المساواة الشكلية بينها! وإن كان الهدف جد واضح بغية إلغاء الهوية التراثية حتى فى الملابس ، وكلها بدع قام يهود أمريكا بنشرها وفقا للمخطط نفسه المستخدم فى لعبة الفن الحديث.

لقد تناول سلين قضية الفنون الجميلة بعد تناوله للصحافة . وها هو يرى أن اليهود : «فى مجال الفنون الجميلة قد استولوا على كل شىء ! كل الفنون الفطرية والفولكلورية ! إنهم ينزعون هوية كل شىء ، ثم يزيفونه وبعدها يعيدون تقديمه مع تحقيق مكاسب طائلة ! إنها «الصلصة» (La sauce) اليهودية ! ثم يتغنى به النقاد من يهود وماسونيين ويهللون له . يا للعبقرية ! وهو أمر يبدو طبيعيا ، ومنضبطا ؛ إذ إن كل المدارس واقعة تحت سيطرتهم ، فهم السادة وهم الطغاة ، وهم الملاك المطلقون لمختلف مجالات الفنون الجميلة فى العالم بأسره ، وفى فرنسا بصفة خاصة . ولايمكن أن نغفل هنا أن كل الأساتذة وكل أعضاء لجان التحكيم ، والقاعات والمعارض كلها ملك لليهود» [22] .

وها هو الكاتب كوستون Coston فى كتابه عن «التمويل اليهودى والاتحادات الاحتكارية» يتناول القضية نفسها ، فيضيف قائلا : «إن كل الاقتصاد الفرنسى ، والزراعة ، والصناعة ، والتجارة ، والبنوك ، والخدمات المتاحة كلها تقع تحت سيطرة اليهود .. إنهم سادة الاقتصاد فى البلد ، كما أنهم سادة السياسة الداخلية والسياسة الخارجية . وتعمل هذه القوى المالية فى توافق متضافر لتمارس سلطاتها ونفوذها . ولكن يبدو لنا أن آل روتشيلد Rothschild من بين كل هؤلاء الأشخاص هم أقوى من فيهم» [32] .

لقد كان بنك الإخوة روتشيلد – فى واقع الأمر – الذى كان رئيسه البارون إدوارد دى روتشيلد ، رئيس المجمع المركزى اليهودى فى فرنسا ، أقوى البنوك الفرنسية . فبتحالفهم مع آل روتشيلد فى لندن وفيينا ، ومع آل ساسون Sassoon ، كبار الصيارفة اليهود فى الهند ، فإن آل روتشيلد فى باريس يمثلون– والحال هذه– «ملوك الجمهورية الفرنسية» ، على حد تعبير النائب جول جيد Jules Guesde فى منبر النواب» [32] .

ومن المدهش إذا ما تتبعنا التطور الاستعراضى المذهل لآل روتشيلد أن نرى أنهم استطاعوا – فى وقت جد قصير ، هو اللازمن بعينه – أن يصعدوا ويتربعوا على قمة الاقتصاد العالمى ! ويحكى كوستون تاريخ هذه الأسرة فى فصل طويل بكتابه «التمويل اليهودى والاتحادات الاحتكارية» مدعما إياه بالوثائق ، ليصف فيه أعمال التهريب ، التى كانت هذه الأسرة تقوم بها عبر أوربا ، وكيف أقامت

ثروتها على أنقاض وجثث معركة واترلو ، وسنكتفى هنا بأن نذكر كمثال فحسب سيرة روتشيلد الأول (رأس هذه الأسرة) .

إن اسم الأسرة مشتق من اللافتة الحديدية ، التى كانت موضوعة على واجهة المحل بالمبنى الذى يقطن به الجد الأول . ولم يكن اسمه آنذاك غير أمستل ماير Amstel Mayer ، وكان هذا الجد يقوم بتوريد المرتزقة مقابل الحصول على نسبة معينة عن كل رأس يورده ! وكانت تلك اللافتة الحديدية تحمل بالألمانية كلمة «روت شيلد» Rot Schild أى «الدرهم الأحمر» .

وعند وفاته ، كان أمستل ماير قد أنجب من زوجته جوتا Gutta عشرة أطفال نصفهم من البنين . وما أن مات الأب حتى قام الأبناء الذكور الخمسة بتحويل اسم محل العاديات الذى خلّفه والدهم إلى إجازة رسمية مع تغيير الاسم. وبذلك أصبح أمشيل Amschel وسلمون Salmon وناتون Nanthon وكارل Karl وجيمس James يدعون روتشيلد بضم الاسمين اللذين على اللافتة وتعديل هجائهما . مما حوّل اللافتة المتواضعة من Rot Schild إلى اسم أغنى أغنياء العالم ، بعد إضافة حرف H وربط الكلمتين ليصبح لقب العائلة Rothschild !

إننا نستشهد بهذه الواقعة التى أوردها كوستون ؛ لأنها كانت متبوعة فى كتابه بجملة لها أهميتها بالنسبة لأطروحة هذا البحث ، ألا وهى : «كانت فرنسا آنذاك خاضعة لسيطرة الماسونية ، وكان آل روتشيلد من أتباع هذا المذهب ومن حكامه فى آن واحد» (33) .

إن أهم ما يلفت الانتباه فى هذا الاستشهاد إنما هو تعبير الماسونية والصلة الحتمية بينها وبين اليهودية ، وهو ما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل .

ومن ناحية أخرى ها هو رايمس يكتب عن هذه الأسرة قائلا : «منذ خمسين عاما وآل روتشيلد لم يكفوا عن تجميع كم من التراث الفنى ، بحيث إذا ما جمعنا مقتنيات هذه الأسرة فى مختلف بلدان العالم نجد أنها فاقت أكبر متاحف العالم من حيث الكم والنوعية ، دون أن نأخذ فى الاعتبار كل هذه الهبات الأسطورية التى تهديها هذه الأسرة إلى المتاحف والمكتبات العامة منذ قرن تقريبا» (121) .

وفى أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا ، وبعد الحرب العالمية الثانية ، تم إغلاق قاعات العرض اليهودية ، ووضعت تحت الحراسة أو أسندت إلى سماسرة يقومون بتصفية اللوحات المخزونة التى تركها التجار أمثال فيلدنشتاين، وبرنهايم ، وروزنبرج ، وهيسيل ، وغيرهم . كما تم فصل نقاد الفن اليهود من الصحف ، واستبعاد الفنانين اليهود من صالونات العرض وقاعاتها .

وإذا ما بدت ملامح السيطرة اليهودية تنحسر إلى حد ما فى فرنسا ، فلقد بدأت تزدهر وتتألق فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما سبق أن أشرنا ، وهو ما سنتناوله تفصيلا بعد حين .

أما من الناحية السياسية، فقد كانت الأحداث تأخذ مجرى آخر. إذ إن موافقة القانون الدولى على إقامة وطن لليهود فى أرض فلسطين ، والذى يرجع إلى اقتراح تيودور هرتزل Théodor Hertzel ، الذى قدمه عام 1897 فى المؤتمر المنعقد فى مدينة بازل بسويسرا ، والذى استمر من 29 إلى 31 أغسطس وحضره مائتا مندوب ، كما حضره مراسلون عن قرابة اثنتى عشرة صحيفة من بينها «لندن تايمز» و«نيويورك هيرالد» ، بجانب مندوبى الصحف السويسرية والعبرية ، وذلك كله لكى يحصل على ميثاق سياسى لعودة اليهود إلى أرض صهيون .

إن برنامج العمل الذى أقره المؤتمر الصهيونى الأول ، والذى انعقد فى الكازينو الخاص بمدينة بازل ، إنما يمثل القانون التنفيذى للصهيونية لخلق وطن لليهود فى فلسطين بتشجيع الاستعمار الاستيطانى بها . وقد أتاح هذا المؤتمر إمكان الاتفاق من حيث المبدأ ، بين جميع الصهيونيين . وفى نهاية هذا المؤتمر أعلن تيودور هرتزل قائلا : «ذلك هو ما أعدته الماسونية خفية ، منذ أجيال ، ولم تتخل مطلقا عن وعدها» .

وإذا ما كانت سنة 1879 تمثل تتويج اقتراح تيودور هرتزل بالنجاح ، وهو القائل «فى بازل قمت بتأسيس الدولة اليهودية» ، فإن ذلك يعنى بكل تأكيد أن السنوات السابقة على هذا التاريخ كانت تمثل فترة الإعداد والتخطيط، وهى فترة شهدت على الصعيد الفنى، ظهور مذهب التأثيرية، الذى سبق أن أشرنا إلى استثمار صناع لعبة الفن الحديث له كنقطة تحول فى تاريخ الفن؛ ليضعوا أول شرخ

كبير فى صرح التطور الطبيعى والمتسلسل لتاريخ الفن (*) .

وأثناء انعقاد المؤتمر الثالث والعشرين عام 1951 ، وهو أول مؤتمر ينعقد بعد فرض الكيان الاستيطانى الاستعمارى العنصرى الصهيونى فى أرض فلسطين، تم تعريف مهمة الصهيونية على الوجه التالى :

«أولا : تقوية دولة إسرائيل .

ثانيا : تجميع المنفيين إلى أرض إسرائيل .

ثالثا : المحافظة على وحدة الشعب اليهودى» (60) .

ولسنا فى حاجة إلى القول – فى ظنى – بأن ذلك هو ما تم تنفيذه بدأب حتى يومنا هذا .

أما المؤتمر السابع والعشرين ، والمنعقد عام 1968 فى القدس المحتلة ، فقد تبنى برنامجا جديدا ما زال سارى المفعول وينفذ بدأب هو الآخر ، ولكنا لا ننقل منه سوى البند الرابع الذى ينص على :

«تقوية هوية الشعب اليهودى عن طريق تشجيع التعليم اليهودى والعبرى ، وعن طريق توضيح وبلورة التراث الروحى والثقافى اليهودى» (60) .

وما يعنينا هنا إنما هو هذه العبارة الغنية عن التفسير .

ومن ناحية أخرى ، فإن المؤتمر الصهيونى الأول – السابق الإشارة إليه – كان يرمى إلى تحقيق هدفين أساسيين ، هما : إقامة «وطن قومى» ، وخلق «منظمة صهيونية» . ولقد تم تحقيق المخطط السياسى الرائد والثقافى لهذه المنظمة الصهيونية بفضل أجهزة متخصصة ، تم إنشاء بعضها منذ أيام هرتزل عندما كان ما زال على قيد الحياة . ولقد قامت الوكالة اليهودية التى أنشئت عام 1929 بدور المنظمة الصهيونية «واعتبرت إلى حد ما الجهاز التنفيذى وممثله الدائم لدى القوى المفوضة فيما بين عامى 1929 و1948» (60) .

(*) ولا نود الغوص والتشعب لتحليل تعبير «التأثيرية» Impressionisme في حد ذاته ، ولا البحث عن شخصية من أطلق هذا التعبير الذي يبدو وكأنه مصادفة ، بينما إذا ما قسمت الكلمة فسنرى أنها مركبة من Impression أي ضغط ، وSionnisme أي صهيونية !

وها نحن نرى فى هذه الحقبة نفسها عديدا من الكتاب ، الذين يتبنون الفكرة التى طرحها سلين قائلا : «لقد قام اليهود بالإعداد لكل الحروب وليس الحرب الأخيرة وحدها (الحرب العالمية الثانية) ، وقد قام اليهود بتنظيمها مسبقا وكأنها نوتة موسيقية» (22) .

وفى عام 1942 كتب كوستون قائلا : «فى عشية هذه الحرب التى أرادها اليهود وأعدوا لها ، فإن نبوءة دستويفسكى قد تحققت ، إذ إن رجال المال اليهود أصبحوا يحكمون البلد كأسياد ، لقد كان البرلمان والإذاعة والصحافة تحت تصرفهم ، وكانت الحكومة خاضعة لأوامرهم ، وكانوا يسنّون القوانين تلبية لأقل رغباتهم . ويقومون بتوقيع المراسيم بغية حمايتهم من هجماتنا .

«إنه حتى الحادى عشر من شهر يونيو عام 1940 ، كانت الدولة خاضعة تماما تحت إمرة رجال المال اليهود ، ولم يكن من الممكن عمل أى شىء دون موافقتهم» (31) .

لقد كانت حكومة ليون بلوم تمثل فى الواقع ذروة الاستيلاء اليهودى على فرنسا . وها هو بيمجان يقول فى هذا الصدد : «إن الفريق الوزارى كان مكونا كله 100 ٪ من اليهود والماسونيين ؛ الأمر الذى يثبت بشكل واضح وملموس ، ولايمكن دحضه «سيطرة الصهيونية على إدارة شئوننا السياسية والاقتصادية والاجتماعية» (المافيا اليهودية الماسونية) (104) .

وحينما قام هتلر بكتابة وصيته عشية ليلة 28 29 أبريل ، قال عن الحرب العالمية الثانية : «لقد كانت الحرب مطلوبة ومثارة فحسب من رجال المال الدوليين، سواء أكانوا يهودا أم يعملون من أجل مصالح اليهود» .

وحينما يئس اليهود العالميون عند وصول الحزب الوطنى الاشتراكى إلى السلطة ، قبل اندلاع الحرب ببضع سنوات ، وانتابهم الذعر من حملات التطهير العنصرية التى قام بها هتلر ، قرروا إعلان حرب لا هوادة فيها على ألمانيا الجديدة!

وفى الرابع والعشرين من شهر مارس عام 1933 ، نشرت جريدة «الديلى إكسبرس» التى كان يرأس تحريرها اليهودى بلومندال Blumendal ، ما طلب منه من إطلاع العالم بأسره على إعلان الحرب ، والذى وافق عليه اليهود بالأغلبية

الساحقة وهذا نص ترجمته :

«إن الشعب اليهودى فى العالم بأسره يعلن الحرب الاقتصادية المالية على ألمانيا» .

«إن ظهور رمز الصليب المعقوف لألمانيا الجديدة قد أيقظ رمز معركة يهوذا من جديد» .

«لقد اجتمع أربعة عشر مليونا من اليهود على قلب رجل واحد لإعلان الحرب ضد ألمانيا» .

«إن السمسار اليهودى السمين سيترك داره ، والمصرفى سيترك بورصته ، والتاجر سيترك دكانه ، والشحاذ سيترك كوخه البائس ليقفوا جميعا معا ويحاربوا فى حرب مقدسة ضد رجال هتلر» .

وبعد عدة أسابيع ، نشرت المجلة «الأمريكية العبرية» (وهى مجلة اليهود فى الولايات المتحدة الأمريكية) ما يلى :

«إن هتلر يتأرجح على موجة سيغرق فيها .. لقد نسى مصير من يضطهدون الشعب المختار ولديه مثل من الفراعنة .. إن هذا الشعب يقف دائما ثانية ليعض كعب الذين يودون سحقه» .

ويحدثنا بيمجان قائلا عن هذه الفترة : «وعندئذ بدأت الصحافة والإذاعة ، والسينما ، والصالونات ، والبرلمان ، والأوساط الدبلوماسية ، ونقابات الموظفين والعمال ، اختصارا ، فى كل مكان ، حيث كانت السيادة لليهود أو حيث كان لهم يد فيها ، لقد بدأت حملات من الأخبار الكاذبة والتلميحات الوقحة ، والأكاذيب والإثارة تهدف إظهار هتلر كشخص كله أطماع لا قلب له أو مبادئ» (104) .

أما هتلر ، فقد كتب عن اليهود فى كتابه الذى ظهر بعد وفاته فى نيويورك، عام 1961 ، يقول : «إن هدفهم الأخير هو نزع الهويات ، والإذابة غير الشرعية بين الشعوب ، والعمل على تدهور مستوى أفضل الأجناس ، والسيطرة على ما تبقى منها بفضل انتزاع ممثلى الثقافات القومية ، ليحلوا محلهم أشخاصا من بنى جلدتهم» .

أما فى كتابه الأول ، المعروف باسم «كفاحى» فقد كتب هتلر يصفهم قائلا:

«إن اليهود يفسدون الطبقات الحاكمة بواسطة الماسونية ، بينما تقوم الصحافة بتحويل الطبقات الدنيا إلى بلهاء» .

لقد تناولنا هذه النقطة بشيء من الإسهاب ؛ لكي نرى كيف أن ما يقوله اليهود أو يتناثر من صنائعهم إنما يقومون بتنفيذه حرفيا . وكيف أنهم سيطروا على مختلف وسائل الإعلام إلى جانب الوسائل الأخرى ، وذلك فى توافق تام ، رأينا طرفاً منه بغية تحقيق الهدف الذى يحددونه مسبقا . ومن جهة أخرى ، فإن ذلك يكشف لنا أن ما يحدث فى المجال السياسى ، يحدث بالفعل فى المجال الفنى أو الثقافى أو الاجتماعى أو غيرها من المجالات .

وأيا كان الأمر ، فليس بجديد أن نقول إن هتلر كان مقتنعا تماما بأن اليهود، فى كل مكان وفى كل زمان ، يعملون بغية الوصول إلى السيطرة على العالم . ولعل كراهيته العميقة لليهود ترجع إلى هذا السبب ، وهى كراهية غذتها الحركة الصهيونية ، وخاصة ذلك الكتاب المعروف باسم «بروتوكولات حكماء صهيون» ، والذى يمثل ذروة الفكر والتحرك اليهودى .

وها هو ديروجى Derogy ، فى كتابه «التاريخ السرى لليهود» يرى أن الحركة الصهيونية قد بدأت فى أواخر القرن الماضى بصورة أقرب للسرية ، فى أهم أماكن التجمعات للشعب اليهودى ، أى فى بولندا وفى روسيا القيصرية . ولقد ضحى الصحفى تيودور هرتزل ، المتنكر ، والذى يعمل مراسلا للصحافة النمساوية فى باريس ، بسرية الكيان ، حينما أرسى القواعد الأساسية للمنظمة الصهيونية[39] .

إن غرس مركز التجسس بالكيان الصهيونى فيما بعد ، والذى احتفظ باسمه «موساد» ، كان يعتمد على التواطؤ الإيجابى للهيئات وإدارات الخدمات فى البلدان التى ينفذون إليها ، والتى تعد بمثابة الأبواب الخلفية التى تساعد على الهجرة السرية . ويقول ديروجى : إن هذا التواطؤ كانت له عواقب وخيمة ، إذ إن «إسرائيل» لم تكن قد أعلنت كدولة رسمية بعد ، ورغم ذلك فقد كانت فى فرنسا عبارة عن دولة داخل الدولة» [39] .

وإذا ما كانت الحرب العالمية الأولى تمثل – كما هو معروف – هزيمة عسكرية وتضخما أتى على ألمانيا المنهزمة كالوباء ، فقد تجاوز الموقف كل حد

عندما خرجت من هذه الحرب ، وعلى ذراعيها ستة ملايين عاطل ، بالإضافة إلى ما أصاب الطبقات الوسطى والفلاحين والعمال من بؤس وكآبة لا حد لهما .

وعندما بزغ نجم هتلر عام 1923 ، كان كل فكره قد تشبع بعديد من الحقائق التى تتصل بمعاداة السامية ، بل إن ذروة تألق الحزب النازى فى عام 1930 إنما ترجع بخاصة إلى معاداته للسامية ، وفى عام 1933 عيّن هتلر مستشارا للحزب ، ومنذ أوائل شهر أبريل من العام نفسه بدأ اضطهاده لليهود ، وفيما بين عامى 1943 و1944 ازداد إيقاع المطاردة . وما أن حل خريف 1955 حتى كانت الحملة توشك على الانتهاء .

أما فيما يتعلق بمعاداة السامية ، فها هو كوهن Cohn فى كتابه «تاريخ أسطورة . التآمر اليهودى وبروتوكولات حكماء صهيون» : يرى أنها ترجع أساسا إلى حقيقة «أن اليهود - كل اليهود بلا استثناء وفى كل مكان - يكونون جزءاً لايتجزأ من التآمر ، الذى يهدف هدم بقية الإنسانية ، ثم السيطرة عليها تماما(27) .

ويرى كوهن أيضا أن ذلك العداء الأخرس ، الذى كان يغذى كيان النازى ضد اليهود ، إنما كان يرجع فى واقع الأمر - كما سبق أن رأينا - إلى الكتاب المسمى : «بروتوكولات حكماء صهيون» ، وهو يرى أن هذا الكتاب : «يتضمن صراعاً لا رحمة فيه لعصابة من المتآمرين المتعطشين إلى السيطرة العالمية ، وإلى تكوين إمبراطورية عالمية واحدة قائمة على جماعة صغيرة من الرجال ، ولكنها جماعة شديدة التنظيم والانضباط ، روضت تماما على احتكار أى مشاعر إنسانية وعلى التمتع بالنتائج الناجمة عن هدم الجماهير الشعبية وبؤسها» (27) .

لقد كان تداول هذا الكتاب يتم سراً عند بداية ظهوره ، ثم طبع وترجم إلى كل اللغات . وكانت الطبعة الألمانية التى ظهرت عام 1933 ، تتضمن نداءً ملحاً إلى كل المواطنين جاء فيه : «إن مهمة كل ألمانى هى دراسة هذه الاعترافات البشعة لحكماء صهيون ، ومقارنتها مع حالة البؤس المرعبة التى وصل إليها شعبنا، وأن يخرج بالخلاصة التى يفرضها الواقع» .

ومع انتشار هذا الكتاب فى مختلف بلدان العالم ، بدأ اليهود يتنكرون ، لكى يواجهوا الهجمات التى تعرضوا لها ، ثم سرعان ما تم سحبه من الأسواق . إن ما

كتب حول حقيقة شرعية هذا الكتاب سواء أكان مؤيدا أم معارضا إنما يمثل كمًا هائلا من النصوص ويخرج عن إطار هذا البحث . ومع ذلك فإن شهادة رجل محكوم عليه بالإعدام ، بالإضافة إلى وقائع الأحداث التاريخية ، لكافية لحسم هذه الشرعية .

والواقعة التالية منقولة عن كوهن ، فى كتابه السابق الإشارة إليه ، إذ يقول: «فى عشية إعدام إندرى Endre ، يوم 21 مارس 1946 ، كتب الرسالة التالية :

«إن كتاب «بروتوكولات حكماء صهيون» حقيقى لا ريب فيه . فالأساليب المطلوبة لإقامة مملكة عالمية لليهود موجودة بين أيديهم ، ولسوف يحطمون كل ما يمكن أن يمثل عائقا لإقامة دولتهم العالمية . إن السياسة اليهودية ليست قائمة على إبادة كل من اقترفوا إثما فحسب ، وإنما على إبادة كل من قد يقترف شيئا أو كان من الممكن أن يقترفه» !! (27) .

ولاشك فى أن جذور أكبر موجة دمار ، على الصعيد السياسى أو الاجتماعى للحضارة الإنسانية ترجع إلى ذلك التاريخ المشئوم ، فى الثلاثين من شهر أغسطس عام 1939 ، عشية الحرب العالمية الثانية ، حينما اقترح أينشتاين ، ذلك اليهودى الذى لعنه هتلر ، على الرئيس روزفلت محاولة صناعة متفجر ذرى «أكثر قوة من أى سلاح أمكن لدولة أن تحصل عليه فى تاريخ البشرية» على حد قول راجون فى كتابه «39/34 ، ما قبل الحرب» (115) .

وسرعان ما حصل المعسكر الأنجلوسكسونى على دعامة التدمير الثانية ، ألا وهو الإيطالى اليهودى إنريكو فرنى Enrico Ferni ، أحد كبار علماء الذرة ، الذى رفض العودة إلى بلده إيطاليا ، بعد حصوله على جائزة نوبل فى ستوكهولم عام 1938 ، بسبب موجات معاداة السامية التى كانت قد بدأت هناك .

لقد كان معظم علماء الطاقة الذرية من اليهود . ونذكر منهم على سبيل المثال فيجمر Wigmer ، شيلار Szilard ، وتيلر Teller الذين هربوا من ألمانيا بعد أن لاح نظام الحزب الوطنى الاشتراكى . وكان قد سبق لهتلر بعد أن استولى على الحكم عام 1933 ، أن استبعد سبعة أساتذة من كلية العلوم فى جوتنجن ، التى كانت تعتبر بمثابة العاصمة العالمية لعلم الفيزياء فيما بين عامى 1920 و1933 . إلا أن استقرار أينشتاين فى الولايات المتحدة الأمريكية قد أدى إلى جعل هذا البلد

البراجماتى مركزاً جديداً للأبحاث العلمية .

ونظرا لرغبتهم الشديدة فى التخلص من اليهود بأى ثمن ، فقد كان أعضاء حكومة الرايخ الثالث يشجعونهم على الرحيل إلى أى بلد يريدونه حتى وإن كان رحيلهم إلى فلسطين ! ، إلا أنه ابتداء من عام 1937 فقد أعلنت وزارة الخارجية البريطانية عن المجازفة التى يمثلها «تكوين دولة يهودية ستزيد من نفوذ التأثير اليهودى فى العالم بشكل كبير» (60) .

ويقول كل من فرانك وهرشليكوفيتش فى كتباهما عن «الصهيونية» «لقد اجتمع ستمائة نائبٍ ، وكلهم تابعون لمنظمات صهيونية عبر الأطلنطى ، فى ربيع عـام 1942 ، بفندق بيلمور ، مع بن جورديون ، لإقرار برنامج عمل يفرض فتح فلسطين فورا فى وجه المهاجرين من أوروبا ، ونقل كل السلطات المتعلقة بالهجرة إلى الوكالة اليهودية ، وإنشاء دولة مستقلة لليهود فور انتهاء المعارك» (60) .

ولا نتعرض هنا لنشأة الكيان الصهيونى ولا إلى انتشار الصهيونية ، وإنما كل ما يعنينا فى هذا المقام إنما هو صلتهما بالفن الحديث . وها هو كوهن ينشر نصا كاملا لخطاب أحد الحاخامات ، وذلك فى كتابه السالف الذكر «تاريخ أسطورة» ، والذى ننقل منه بعض الفقرات ، التى توضح إلى أى مدى تصل أبعاد النصوص التى أوردناها فى هذا الفصل ، وإلى أى مدى يصل ارتباطها بالفن الحديث :

«عندما سيتحقق لنا أن نكون المسيطرين وحدنا على كل ذهب العالم فإن القوة الحقيقية ستنتقل إلى أيدينا ، وعندئذ سنحقق الوعود التى قيلت لأبراهام» .

«الذهب هو أكبر القوى على الأرض ، والذهب ، الذى يمثل القوة ، والمكافأة ، وأداة الطغيان ، وكل ما يخشاه الإنسان أو يتمناه ، إنما هو اللغز الغامض ، وأكثر العلوم تأثيرا على العقل الذى يدير هذا العالم . وهذا هو المستقبل» .

«واليوم ، فإن الأباطرة والملوك ، والأمراء الحاكمين غارقون فى الديون من أجل الحفاظ على الجيوش المتعددة الدائمة وصيانتها ، لكى يحافظوا على عروشهم الهاوية . إن البورصة تحدد وتنظم هذه الديون ، ونحن فى الغالب الأعم السادة المتحكمون فى البورصة فى كل مكان» .

«إن الشعب اليهودى يجب عليه أن يوجه طموحه ناحية تلك الدرجة العليا من الحكم والسلطان ، التى ينساب منها كل تقدير وتكريم : وأضمن وسيلة للوصول إليها هى السيطرة التامة على كل العمليات الصناعية والمالية والتجارية» .

«وإذا ما كان الذهب بمثابة القوة العظمى فى هذا العالم ، فإن الصحافة تمثل القوة الثانية بلا أدنى شك . لكن ، ما الذى تستطيعه هذه القوة الثانية دون الأولى ! وبما أنه لايمكننا تحقيق ما تقدم دون مساهمة الصحافة ، فلابد لأبنائنا من أن يرأسوا إدارة كل الصحف اليومية فى كل البلدان . وما أن نصبح سادة الصحافة بشكل مطلق ، فإنا سنتمكن من تغيير الأفكار والمفاهيم من قبيل الشرف ، والأمانة، واستقامة الخلق ، وأن نوجه أول ضربة قاضية إلى تلك المؤسسة التى يقدمونها حتى اليوم ويسمونها الأسرة ، وأن نحقق تفتتها» (27) .

ودون أن ننساق إلى تناول هذا النص بالتحليل وإبراز كل حيثياته ، التى نراها من الوضوح بما لا تحتاج معه إيضاحا ، ها نحن نكتفى بالإشارة إلى أهم ما يتضمنه ، ألا وهو «أهمية الذهب» ؛ أى الشئون المالية والاقتصادية والبورصة ، والصحافة ، والسيطرة على العقول والتفكير وتغيير أنسقة القيم ، وتفتيت الروابط الأسرية والقيم الإنسانية ، وبث الفساد ، والهدم والانحلال ؛ أى بعبارة واحدة : كيفية تدمير الحضارة والسيطرة عليها . وهو الهدف الذى تم تحقيقه بإسهاب بفضل تداخل وتضافر عناصر متشابكة لعب فيها الفن الحديث دورا رئيسيا ، وتسللوا به لمسرح الواقع ، وما أن يسدل الستار وينكشف رافد من روافده حتى يبعثوا تيارا غيره ومذهباً آخر يحقق استمرار اللعبة التى لا ينسدل ستارها أبدا .

وقبل أن نقوم بربط كل العناصر المتداخلة فى نسيج هذا الفصل ، بقى أن نتناول موضوع الماسونية ، الذى سبق أن أشرنا إليه فى أكثر من موقع ، والذى تعددت الكتابات والأقوال – وضمنها كتابات لقيادات صهيونية – حول صلته العضوية باليهود والأهداف الخفية للتدمير والهدم .

* * *

الماســـــونية :

إن النصوص الخاصة بالماسونية تمثل كما هائلا من الكتابات فى إجمالها . والنصوص التى تتناول الصلة بين هذا المجال واليهودية تمثل كما لا يقل عنه ضخامة . وما كتب مؤيدا أو معارضا يتراكم ويتداخل بشكل يصعب فض تشابكاته أحيانا ، ومع ذلك فإن الخطوط العريضة التى تكوّن عناصر هذا الجزء من البحث والذى بدا كخاطرة مرهصة فى بدايته . ها هى تزداد وضوحا ؛ إذ إن المعطيات التى تربط الماسونية باليهودية بـ «بروتوكولات حكماء صهيون» (الأفعال لا ذلك الكتاب الذى كثرت الأقاويل حوله) بالفن الحديث أصبحت واضحة المعالم .

يبدو الفكر الماسونى منذ الوهلة الأولى وكأنه ذو نزعة إنسانية واسعة المدى، لكن ما أن يتعرض للسياسة حتى يتخذ شكلا مخالفا تماماً ؛ مما يجعله يبدو وكأن له وجهين مختلفين متناقضين : أحدهما يتعلق بكل ما هو نبيل ومتعال وإلهى ؛ والآخر يلجأ إلى أكثر الدسائس دناءة وتلطيخا بالدماء . وكل الأحداث الجارية على المسرح السياسى والاجتماعى للعالم تؤكد هذه الحقيقة ، وتبين عن وجه الماسونية القبيح .

إن الفكر الماسونى الذى يتطلع زعما إلى تحقيق نزعة إنسانية جديدة على المستوى العالمى للكون ، إنما تتلخص معاييره فى النقاط التالية : الحقيقة ، المطلق، التوحد . أما دعامته الأساسية فهى : الإيمان بوجود إله واحد ، هو المهندس الأعظم لهذا الكون ، وفى خلود الروح ، والبعث ، والحياة الآخرة ، وهى معتقدات تبجلها مختلف الديانات بصورة أو بأخرى . لكن ترى إلى أى مدى اختلفت معاول الهدم فى طيات هذه الكلمات خلف نقاط أحرفها ؟ سنأخذ مثلا بسيطا لتعبير «المهندس الأعظم» والذى تشير «الموسوعة الكبرى للماسونية» (84) ، إلى أنه لا يعنى «خالق العالم» وإنما «منظمه» .

وهكذا يسمح التعبير لمن يؤمنون بالله أن يروا فيه رمز الألوهية ، ومن يؤمنون بالرب – مهما اختلفت التفاسير حوله – أن يروا فيه رمز الخالق ، أيا كانت صفاته ، ومن يؤمنون بالروحية أن يروا فيه رمز العقل الأعظم والروح المحرك للعام ، ومن يؤمنون بالفلسفة وينشغلون بالنزعات الإنسانية أن يروا فيه دينا بلا رب ، كرمز للضمير الجماعى للإنسانية والمنظم الأساسى الذى يوجهها ناحية التقدم .

وهكذا ، فإن رمز «المهندس الأعظم» يشمل جميع الصفات التى تسمح لمختلف العقائد أن تفهمها كما تشاء ؛ إذ إنه صورة فضفاضة ، اختير بعناية لتتعدد معانيه ومعطياته . وهكذا يصبح التعبير أداة فعالة فى إيجاد رابطة متوهمة – وإن كانت متحققة بالفعل بين كل معتنقى الماسونية ، كل وفقا لفهمه الذاتى – عبر تلك العبارة الماسونية ، التى أوردناها مثالا يفسر انتشار الماسونية فى مختلف بلدان العالم والأفراد مهما اختلفت معتقداتهم واتجاهاتهم ، وبلا حساسيات دينية يحاول التعبير أن يتجاوزها من ناحية الشكل ؛ ذلك أن هذه المثالية الفضفاضة الشكلية لم تحجب عن العيون المبصرة تلك الأهداف الخفية التى تتناقض مع التعبيرات المثالية شكلا ، والتى تتناقض مع الواقع الفعلى ، الذى ينكشف تستره من حين لآخر فى هذا البلد أو ذاك فى هذا المحفل أو غيره ؛ مما يرتفع بأصابع الإدانات الموجهة والفاضحة للماسونية كنتيجة حتمية لانكشاف زيف هذه الأخيرة . وما أكثر الصعاب التى تعرضت لها الماسونية سواء من داخلها أو من الخارج ، ويكفينا – فى ظنى – مجرد مثال لهذه المشاكل من خلال موضوع السلالة والديانة وصلتهما باليهود وأهدافهم الخفية .

وها هو كلافيل Clavel ينشر نصا له مغزاه الوضاح فى تقويمه الماسونى الذى يرجع إلى عام 1846 ، يقول فيه : «إننا نعلم أنه بدءاً من عام 1815 فإن المحافل البروسية تستبعد تأهيل اليهود للدخول فى خفايا الماسونية . وهى تستبعدهم حتى من مجرد المساهمة فى أعمالها ، وهى مشكلة قد تم حلها إلى حد ما فى يومنا هذا ، وإن كانت المحافل التى تزعم أنها مسيحية ، تختبئ خلف هذه الكلمة ، يخفى أتباعها – فى براءة –عداءهم الدموى ، وذلك لرفضهم اليهود بينهم. إن هذه المحافل تتصرف بالطريقة المعادية نفسها ، التى تعتبر مناهضة للماسونية، والتى تستخدمها المحافل الأمريكية التى توصد أبوابها فى وجه السود» .

وما أكثر الأقوال المتشابهة التى يدسها اليهود فى الدراسات التى تتناول الماسونية حتى ويوهموا الجميع بأنهم لا علاقة لهم بها . إلا أن جمهرة من الدارسين الأمناء وحشدا من مختلف النصوص يرى أن مشكلة اليهود تبدو أكثر عمقا مما نتخيل ، ذلك أن اليهود ليسوا مجرد أتباع للماسونية ، وإنما هم أجدادها فى الواقع ومؤسسوها وأصل بلائها ! ومما يثير الفضول ، وقد يؤدى إلى بلبلة ذهن القارئ هذا الحشد الهائل من النصوص المتناقضة أو المتعارضة ، التى يشير

بعضها إلى صلة اليهود بالماسونية ، بينما يعارضها البعض الآخر . ومع ذلك ، فإن الكتابات المؤيدة لهذه الصلة تثبت ما تقوله مدعما بالوثائق . ها نحن نذكر منها على سبيل المثال ما يقوله الحاخام وايز إسحق Wise Issac : «إن الماسونية مجرد مؤسسة يهودية ، نجد أن تاريخها ودرجات الترقى بها ، وكلمات السر المستخدمة فيها ، بل وكل التفاسير ، إنما هى يهودية من البداية حتى النهاية» («يهود أمريكا» 1886) .

وها هو سلين يورد فى كتابه عن مجلة «الحقيقة الإسرائيلية» : «إن روح الماسونية هى نفسها روح اليهودية فى أكثر معتقداتها عمقا ، إنها الأفكار نفسها ، واللغة نفسها ، إنها منظمتهم» (22) .

وقد نشر الحاخام بنياموزيغ Benamazegh فى كتابه عن «إسرائيل والإنسانية» : «من المؤكد أن علم اللاهوت الماسونى ليس غير الديانة اليهودية ويتفق تماما وعلم تفسير العهد القديم» .

أما المجلة الماسونية المعروفة باسم «الرمزية» فقد نشرت عام 1926 النص التالى : «إن أول ما يقع على عاتق الماسونى إنما هو تمجيد الجنس اليهودى ، الذى حافظ على مستودع العلوم الإلهية بلا تحريف ؛ لذلك ستعتمدون عليه لإلغاء أى حدود» .

ولقد كتب الأخ الماسونى اليهودى عمانويل أريه Emmanuel Arié (وهو المستشار الفيدرالى للمحفل الأعظم) . إلى لويس دوانيون Louis Doignon فى خطابه المؤرخ فى 29 أغسطس عام 1938 ، وذلك بمناسبة المحاولة المزعومة لاستبعاد اليهودية عن الماسونية قائلا : «وإن كان الأمر كذلك فلابد لنا من استبعاد كل الطقوس ، من الدرجة الأولى حتى الرتبة الثلاثية ، إن كل رموزنا يهودية . لقد ولدت يهوديا ، لذلك فأنا ماسونى» .

ومرة أخرى ها هم يزعمون أن هناك محاولة لاستبعادهم عن أصل من أصولهم ، وكأنهم أبرياء من تأسيس الماسونية ، وها هم – كعادتهم – إذ يكذبون يتعمدون طرح الرأى ونقيضه ؛ فيفضحون أنفسهم لمن يعرف أساليبهم . وفى كل الأحوال لا نظن أنه بإمكاننا أن نغفل ذلك التساؤل الذى يجيب عن نفسه : كيف يمكن إنكار الأصول اليهودية للماسونية ؟! خاصة عندما نعلم أن حيرام Hiram ،

مؤسس الماسونية وأول سادتها الكبار ، هو الذى بنى المعبد الشهير فى القدس أيام الملك سليمان ؟! وما من أحد يجهل التبجيل الذى يحصل عليه كل من ملك اليهود الشهير ومهندسه الأعظم فى كل المحافل الماسونية ، وما من أحد يجهل الأضواء السبعة التى تمثل الأعضاء السبعة ، الذين لا يمكن للمحفل أن يجتمع بغير اكتمال عددهم . هذا الرقم نفسه «سبعة» يمثل مدة بناء المعبد ، الأمر الذى يضفى عليه اليهود أهمية بعينها .

وأيا كان الأمر ، فمن الواضح الجلى أن اليهود هم دون غيرهم من نشر الماسونية فى أوروبا . ويقول كوستون بهذا الصدد : «نظراً لانعزالهم فى الجيتو ، فلم يكن بوسعهم أن يعملوا بمفردهم . ولكى يتمكنوا من بث سمومهم الماسونية إلى الشعوب الأوروبية ، فقد كان لابد لهم من حقبة طويلة ؛ لذا فقد اختاروا إنجلترا . ولم إنجلترا بالذات؟ لأن العمل المطلوب إنجازه كان ضخمًا ، والوسيط الذى سيستخدمونه لابد أن يكون قوة حقيقية فى العالم المسيحى ، وأن تحركه رغبة جامحة فى السيطرة مثله مثل إسرائيل»(حينما كانت الماسونية تحكم فرنسا) (33) .

ولو رجعنا للتتبع التاريخى ، فسنرى أن تاريخ الماسونية الحديثة يرجع إلى عام 1717 عندما تكون أول محفل ماسونى فى إنجلترا . وها هو راجون الذى يعد من أكبر مؤرخى الماسونية فى القرن الماضى يقول فى عام 1853 : «تعد إنجلترا بمثابة المركز الأساسى الوحيد الذى تفشت منه الماسونية ، أى صحوة الفلسفة القديمة السرية للطقوس القديمة ، وانتشرت فى كل اتجاه ، لتستقر لدى شعوب العالم» .

ولو أننا تتبعنا تاريخ الماسونية فى بعض من بلدان أوروبا تلك التى تفشت فيها دعاوى الفن الحديث ، فسنجد أن تاريخها فى ألمانيا يحيطه الغموض . إلا أن إنشاء المحافل الماسونية كان يتم فى كل مكان وبسرعة فائقة ، فى الوقت نفسه الذى كانت فيه ألمانيا فى قمة عصر نهضتها، وهى الحقبة المسماة Aufklarung ، تلك التى تعادل عصر التنوير فى فرنسا (وخاصة فترة فريق عمل الموسوعة الكبرى) ، والتى استمرت حتى عام 1933 ، حينما بدأت حملة هتلر والاشتراكية القومية ، وصبت جام غضبها على اليهود ، مستندة إلى الأدوار التخريبية التى كانوا يقومون بها ، والتى أمدت «الفوهرر» بتبريراته المتصاعدة مع النزعة القومية

التى كرهت سمومهم . ومن المعروف أن المد الماسونى قد عاد لألمانيا مع نهاية الحرب وهزيمتها ، التى دفعت ثمنها من روحها وفرنكاتها معاً .

أما فى أمريكا ، فإن القوى الماسونية ترجع هناك إلى بدايات تأسيس الجمهورية . ويرى بلونكار Ploncard فى كتابه «الماسونية عدو أوروبا» : «إن كل زعماء حركة التحرير كانوا ماسونيين ، وعلى رأسهم واشنطن ، ومنذ ذلك الوقت ، فإن كل رؤساء الولايات المتحدة هم من الماسونين .. إن قوى المحافل الماسونية فى الولايات المتحدة الأمريكية لرهيبة . فمن بين أربعة ملايين ماسونى متناثرين فى العالم أجمع ، فإن بالولايات المتحدة وحدها ثلاثة ملايين ونصف المليون . كما يوجد بها 49 محفلاً ، واثنان من المجالس العليا ، غير تلك المحافل الخاصة بالملونين من الزنوج ، وطريقة بناى بريث B'nai B'rith لليهود وحدهم» (110) .

وها هو بول نودن Paul Naudon ، كبير مؤرخى الماسونية ، يقوم بتصحيح هذه الأرقام فى عام 1965 (بعد كتاب بلونكار بثلاثين عاما) ، وذلك فى كتابه عن «الماسونية» حيث يقرر : «إن الماسونية تضم اليوم حوالى خمسة ملايين عضو منتظم موزعين فى العالم أجمع ، منهم أكثر من أربعة ملايين فى الولايات المتحدة الأمريكية » (95) .

ومن الملاحظ أن الدرجة الثالثة للماسونية ، والمعروفة باسم «الماسونية الكونية» عبارة عن محفل واحد فقط فى العالم ، ومقره فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما أنه لا يقبل فى عضويته غير اليهود .

أما عن فرنسا ، فها هو بيمجان يرى أن الماسونية تفشت فى فرنسا منذ الفترة التى دخل فيها لويس السادس عشر باريس ، وسط الأنقاض الملتهبة لسجن الباستيل ؛ إذ إنه أثناء هذا الاحتفال كان على لويس السادس عشر أن يتوجه إلى مبنى البلدية . وما أن بدأ يصعد السلم حتى قام المحيطون به – وكلهم من الماسونيين – برفع سيوفهم إلى أعلى ، مكونين قبة من الصلب ليمر الملك من تحت قوسها قبل أن يصل إلى باب المبنى .

وهذه القبة الرمزية المصنوعة من الصلب بالسيوف المتلامسة ، تعد تكريما يخص به الماسونيون كبار الشخصيات فى معابدهم ، أو حينما يريدون تبجيلهم فى مناسبة ما . ومع ذلك ، فلقد كان لهذا الحفل معنى آخر ، على حد قول بيمجان فى

كتابه «المافيا اليهودية الماسونية» ؛ إذ إنه «يعنى سيطرة الماسونية العليا على الحكومة الفرنسية فى كل حين » .

وهو ما أشار إليه بول نودون قائلا : «لقد حصلت الماسونية فى فرنسا ، عشية الثورة الفرنسية ، على مكانة كبيرة وسيطرة واسعة . فلقد غزت على التوالى مختلف الطبقات الاجتماعية : طبقة النبلاء ، والجيش ، والبرلمان ، ورجال الدين ، والأدباء ، والبورجوازية والطبقات الدنيا» (95) .

إلا أن الجماهير العريضة فى فرنسا لم تسمع عن الماسونية إلا عقب عدة فضائح مدوية ، منها انهيار العملة عام 1882 ، والذى تبعته بعد ذلك بعدة أشهر فضيحة بانما ، التى عرف الرأى العام منها أسماء سلمون ريناخ Salmon Reinach وأرتون Arton ، وكورنليوس هرتز Cornélius Herz ، وكلهم من اليهود . ثم تلا ذلك قضية دريفوس Dreyfus ، عام 1894 ، ثم فضيحة الملفات عام 1904 ، التى تثبت التدخل الرسمى للماسونية فى الدولة والجيش . وفى عام 1933 كانت هناك قضية ستافيتسكى Stavitsky . ولا تتوقف القائمة بمقتل السلطان عبد الحميد ، الذى اغتالته الصهيونية والماسونية ؛ لأنه رفض بيع الأراضى الفلسطينية لليهود . ولا نقول شيئا عن الماسونية ونابليون بونابرت .

وكلها فضائح معروفة التفاصيل والمغزى ، وتقع مسئوليتها المباشرة على الماسونيين ، ولم يستطع إنكارها أى مؤلف متعاطف مع الماسونية ، وإن نحوا إلى إغفالها ، وإن كانت كلها مدونة بتفاصيلها فى «الموسوعة الكبرى للماسونية» وغيرها ؛ مما أدى بعديد من المؤرخين إلى القول تضامنا مع مارييل Mariel : «إنه منذ دخول الماسونية فرنسا وهى تلعب دوراً دبلوماسياً فى الخفاء لكنه شديد الأهمية» .

وهو فى مؤلفه «الماسونيون فى فرنسا» يقول : «إنه فى عام 1930 تقريبا ، أصبحت جماعة الماسونية أغنى ملاك الأراضى فى أوروبا ، فى وقت جد خاطف. كما أصبحوا فى الآن نفسه أقوى حائزى الذهب ، وسرعان ما توغل رواد المعابد هؤلاء ليستحوذوا على جماهير الشعب ، أسوة باستحواذهم على الصيارفة والبارونات . وقاموا بإنشاء البورصة ، وإعطاء خطابات الضمان ، والترويج لصناعات جديدة؛ أى إنهم من الناحية العملية يسيطرون على التجارة ، والزراعة ،

والصناعة التابعة للمسيحية» (86).

ولا نظن أن مثل هذه النصوص تحتاج إلى تعليق حول ذلك التغلغل المقيت الذى أفسدوا به الواقع الاجتماعى الاقتصادى السياسى ، لا فى فرنسا وحدها بل فى كل البلاد تقريبا (إذ إن ما نشير إليه من كتابات مجرد نموذج ، لا نحب أن نشغل القارئ بأكثر منه رغم وفرته فيما يتصل بكل أنحاء العالم) .

وفى 13 أغسطس عام 1940 ، أصدر الماريشال بيتان قراره بإغلاق كل المحافل الماسونية فى فرنسا مع مصادرة ممتلكاتهم ، وهو القرار الذى هللت له الأمة الفرنسية بأسرها ، ويشير بذاته إلى الروح العدائية التى بثتها الماسونية فى نفوس الجماهير . مما حظى معه قرار بيتان بفرحة غامرة ، تعكس دلالات لا تحتاج إلى فطنة لنعرف محتواها ، وإن كان علينا أن ندرك فى الوقت نفسه – مع كوستون – أنه «لابد أن يكون المرء ساذجا لكى يتصور أن أشخاصا كانوا يمثلون كل شىء فى الجمهورية الثالثة ، سيخضعون فى يوم وليلة ويقبلون ألا يصبحوا شيئا فى الدولة الفرنسية» (33) .

ولقد كان استتباب الأمر لليهود والماسونيين فى فرنسا من القوة بحيث كتب مارييل ، مؤكدا أن معظم المؤسسات والمنظمات كانت تابعة للماسونية ، بل إنه يرى: «أن هيئة الأمم كانت أساسا منشأة ماسونية ، وأول رئيس لها كان الماسونى الفرنسى ليون بورجوا Léon Bourgeois . ورغم كل شىء ، فإن «هيئة الأمم ، مثلها مثل «اليونسكو» ، فإن معظم أعضائها فى كل الأنحاء من الماسونيين» (86) .

لقد كان النفوذ الاقتصادى اليهودى الماسونى فى فرنسا من الخطر ، بحيث دفع عديد من الكتاب ليدقوا الأجراس منبهين وكاشفين خبايا هذا النفوذ ، الذى أطلقوا عليه مافيا المال . ويتحدث بيمجان – على سبيل المثال – عن قوة البنك اليهودى الماسونى المعروف باسم كوهن لوب وشركاه Kohn . Loeb & CO ، والذى كان بمثابة العمود الفقرى للاقتصاد الدولى فى النصف الأول من هذا القرن : «لعلنا ندرك الموقف حين نعلم أن أصحاب أكبر مستودع للذهب كان لهم موضع قدم فى كل معسكر أثناء الحرب ، وها هما الماسونيان اليهوديان ماكس وبول فاربورج Max & Paul Warburg شقيقا فليكس فاربورج ، كان أولهما يشغل منصب المستشار المالى الأول المقرب للملك غليوم الثانى ، بينما كان ثانيهما يقوم

بدور كبير أمناء الخزانة فى الولايات المتحدة الأمريكية أيام الرئيس وليسن» (105) .

إن هذا البنك ، أو بتعبير أدق هذا الكيان المالى لم يكن – فى الواقع – إلا اتحادا مصرفيا ضخما، يضم أكبر خمس مؤسسات مالية ، بالإضافة إلى مائة واثنى عشر من أقوى البنوك، إلى جانب عديد من التكتلات الصناعية والمالية فى مختلف أنحاء العالم . إن رأس مال هذا الاتحاد الاحتكارى وفقا لما يقدمه بيمجان «يرتفع إلى اثنين وعشرين مليارا ومائتين وخمسين مليون دولار» . وحينما نعلم أن بيمجان كتب مرجعه عن «المافيا اليهودية الماسونية» فى عام 1934 ، فإن قيمة المبلغ تأخذ بعدا مختلفا ؛ مما يدفعنا للتساؤل مع بيجمان : «ترى كم من الضمائر الفردية أو الجماعية يمكن إغراؤها بمثل هذا المبلغ الرهيب !! وكم هى القلاقل والمظاهرات والثورات والانقلابات والحروب التى يمكن إثارتها» ؟! (105) .

إن هذه القوى الهائلة التى لا يمكن إغفالها لليهودية الماسونية ، سرعان ما أدت إلى موجات عدائية اتخذت أشكالا مختلفة عبر التاريخ . ولربما اندلعت هذه الموجات من كثرة ما كشف عنه الواقع من فضائح ، ومن كثرة ما أثير حولها من غموض وخفايا وألاعيب .

ويرجع ماربيل بداية هذه الموجات العدائية إلى أواخر القرن التاسع عشر ، وهى الفترة التى سادت فيها الفكرة القائلة : «بأن الماسونيين ليسوا إلا العرائس التى يحرك اليهود خيوطها» . وها هو يؤكد بعدها بقليل : «إن الموجة المعادية لليهود الماسونيين وجدت ما يدعم مخاوفها فى الكتب المعروف باسم «بروتوكولات حكماء صهيون» المنشور عام 1864 (86) .

ولقد اتخذت هذه الموجة المعادية أعنف صورها فى تيار الفاشية والنازية . أما فى فرنسا فلقد كانت فترة ما بين الحربين هى الحقبة التى شهدت ذروة هذا الهجوم . وعلى العكس من ذلك ، فلقد كانت موجة معاداة اليهودية الماسونية فى أمريكا عنيفة فى البداية ، ثم أخذت تخبو رويدا حتى بدايات الحرب العالمية الثانية ليعلو أوار لهيبها من جديد . وأيا كان الأمر فليس هناك بلد آخر قد تحالفت فيه الماسونية واليهودية بهذه الصورة العضوية الانصهارية .

ولقد أدت كل هذه التداخلات إلى أن يجمع عديد من الكتاب على أن «الماسونية تمثل أداة سياسية واقتصادية واجتماعية لمافيا دولية» ، دونت أهدافها

المعتوهة فى بروتوكولات حكماء صهيون» . ثم يورد كوستون فى الصفحة العشرين من كتابه فقرة لها أهمية خاصة من ذلك الكتيب الذى يقدسه الماسونيون: «إن هدفنا هو : القوة والدهاء ؛ فالقوة وحدها هى التى يمكنها الغزو والانتصار فى السياسة خاصة إذا ما كانت مختبئة فى المهارات اللازمة لرجال الدولة .

«لابد من أن يكون العنف هو المبدأ ، والدهاء والخدع هما القانون تجاه الحكومات التى لا ترضى بوضع تيجانها تحت أقدام أجهزة القوى الجديدة .

«إن الشر هو السبيل الوحيد إلى الخير . لذلك يجب ألا نتردد أبدا فى استخدام الفساد والخيانة حينما يمكنهما معاونتنا على تحقيق أهدافنا . ففى السياسة لابد من الاستيلاء على ملكيات الغير بلا تردد ، إذا ما كان ذلك سيؤدى إلى حصولنا على السلطة وعلى إخضاعه» (33) .

وها هو يقول بعدها : «إن الجمعية السرية الماسونية تلعب دورا أساسيا فى السياسة الدولية منذ أكثر من قرن .. فالحرب ، والثورات ، والأزمات الاقتصادية إنما هى من صنعها . إنها هى التى أدت إلى اندلاع حرب 1914 (الحرب العالمية الأولى) ، بقيام أحد أتباعها باغتيال أرشيدوق النمسا فى مدينة سارايفو . وهى أيضا التى أشعلت المنازعات فى أوروبا ، بفضل معاهدة مضحكة وبشعة فى آن واحد ، وذلك بغية أن تثير صراعا جديدا كانت تنوى الاستفادة منه» .

أما جوليفيه Jolivet ، مؤلف كتاب «مسئولية حرب 40/39 » ، فهو يرى : «رغم أن همة فرنسا قد خبت طوال السبعين سنة الماضية ، وعانت من عدم المسئولية البرلمانية ، فإن هناك قوى ومنظمات أخرى قد استطاعت ، على العكس من ذلك ، أن تطور أساليب تحركاتها ؛ ونعنى التحدث عن الماسونية واليهودية ؛ أى عن عنصرى الانحلال الفرنسى» (73) .

لقد أوردنا فى الصفحات السالفة بعضا مما رأينا أنه يشير إلى ذلك الترابط الحتمى والعضوى بين الماسونية واليهودية ، متجاوزين ذلك الجدل حول «بروتوكولات حكماء صهيون» ، والذى يعتبره البعض أهم النصوص الكاشفة لهم . ولكننا آثرنا أن نرجع – كما رأينا – إلى جمهرة من الكتاب يقررون وقائع دامغة تكشف عن عمق الرابطة ، التى نرى أنها أقوى من كل تصور ، بل هى أكبر من حدود هذا البحث ولم نتناول من هذه النصوص إلا ما له صلة بالفن بعامة ، وكان

مؤثرا على حركة تطوره ، وأسس للفن الحديث بخاصة ، وهو ما نؤثر الحديث عنه بعد هذه الصفحات الكاشفة عن الأواصر والنشأة .

لقد جاء فى «الموسوعة الكبرى للماسونية» عند مصطلح «الفن» هذا الهامش التفسيرى : «إن إدخال مفهوم الفن – وأحيانا الفنون – فى الطقوس التى تؤهل (الماسونى) للترقى لدرجة رفيق ، إنما هى حديثة نسبيا . وهو مصطلح لا يوجد فى غير الطقوس الفرنسية . أما فى المحافل الأخرى فإن المهندس الأعظم يحل محل الفن» (84) .

ويقول بلانتاجينيه Plantagenet الذى صك تعريف مصطلح «الفن» فى هذه الموسوعة ، موضحا فائدة الفن ودوره الاجتماعى قائلا : «إن الفن يعطى للإنسان الرغبة فى المثل العليا والشعور بها ، إنه يرفعه إلى أعلى من ذاته ويجعله يشعر بأنبل المشاعر . وبفضل الفن استطاعت الديانات المختلفة أن تستحوذ على عقول أتباعها ، وبفضله أيضا يفتح الناس قلوبهم لأسمى المشاعر .. الفن إذاً بمثابة الشرط الأساسى لتطور الإنسان وتقدمه ؛ لنفسح له أكبر المجالات فى أعمالنا وفى تنشئة الأجيال الجديدة» . والغريب هنا وعيهم بالدور والرسالة والمعطيات ، ولكنهم استثمروا هذا كله للأهداف الأخرى التى رأينا طرفا منها .

وها هو بول نودون ، فى كتابه عن «النزعة الإنسانية للماسونية» يقول : «إن الصلة بين الفن والماسونية تبدو واضحة منذ البداية ، إذ إن الاثنين مرتبطان بشكل طبيعى .

إن الصلة بين الفن والماسونية تتعدى بكثير تلك الطقوس التأهيلية للماسونية» (94) ؛ مما يدفعنا إلى القول بأن الفن فى مجمله ، وبخاصة فى دوره الاجتماعى ، ليس بغريب على الماسونية . وإنما يمثل بالفعل إحدى دعائمها ، بمعنى أن الماسونية مثلها مثل الكنيسة فى عصرالنهضة ، قد لجأت إلى الفن بكل مجالاته ، لخلق ذلك التجاوب والتحاور مع الجماهير العريضة ، لتتمكن من تحقيق غاياتها على الصعيد الاجتماعى المحلى والعالمى . بدليل أننا نقرأ فى «الموسوعة الكبرى للماسونية» ما يلى : «إن كلا من هيجيل ، وجوته ، وهاردنبرج ، وفريدريك ليست، فيخته ، كانوا فى غاية الأهمية ، ليس بالنسبة للماسونية التى انضموا إليها فحسب، وإنما لأنهم قد ساعدوا على نشر الحكمة والحب الماسونى

خارج أبواب معابدهم بفضل أعمالهم ، وأفعالهم ، وطباعهم ، والمثل الذى ضربوه، دون أن يعى الجمهور أى شيء» (84) .

وها نحن نقرأ فى الموسوعة نفسها كيف أن هانز كرستيان أندريسن Anderson الروائى الشهير «الذى جند حديثا للماسونية ، لم يكن سوى الأديب الذى تم اختياره بعناية لصياغة النص الأساسى ، الذى يحدد مصير عملية بعينها كانت تبدو صعبة التحقيق ، وتبعا لنجاحها كان سيتم تغيير وجه «المهنة» لترقى إلى رتبة «كهنوت» . وها نحن نطالع اسم هنرى أرمسترونج «الموسيقى الشهير فى مجال الجاز ، والذى كان عضوا فى المحفل المعروف باسم مونتجومرى رقم 18 فى نيويورك» - وإن لم يشيروا إلى مهمة بعينها قام بها .

ودونما إبحار فى لجج قوائم مذهلة من أسماء المؤلفين والفنانين والموسيقيين والفلاسفة وغيرهم ، الذين تم تجنيدهم ، والذين لعبوا دوراً محدداً فى انتشار الماسونية وفى تنفيذ مخططاتها ، وإن كان بعضهم على وجه اليقين بكل حسن النية ودونما معرفة بخفايا اللعبة وأهدافها المدمرة التخريبية .

لقد لجأت الماسونية التى خرجت - على وجه القطع - من حضن اليهودية كأداة عنكبوتية تفترس فى شباكها العقول وتزين بالشعارات مسرباً ، ما أن يقع المرء فى براثنه ، حتى يصبح حلقة أو ترساً فى العجلة الدائرة التى تقضى على كل القيم . وقد قامت الماسونية بدور محدد فى الفنون ، ولعبت دورها بمهارة لتدعيم الفن الردىء الذى يفصل الفن عن دوره فى الحياة ، ويحوله إلى لعبة مضللة للجماهير، يهرب بها من الواقع إلى أطر زائفة مدمرة للحضارة والإنسان معا ، ولدور الفن وتواصله ورسالته للناس وبالناس ، وتسود قوانين محركى خيوط اللعبة لحساب أهدافهم ، التى تضمن بجانب دمار الآخرين ثراء خزائنهم .

وياله من مفارقة لم تدع وسيلة إلا سلكتها حتى يغشى العيون الدوار ، وعندها - عندما يحاولون أن يمدوا البصر للأمام ، للوجود الملئ حامل المعنى - ينتهى بهم المطاف لمسايرة المألوف ، ويضيعون فى زحمة اللعبة المصنوعة وأدواتها المحكمة الصنع من إعلام بكل جنباته ونقاذ مشترين وماسونية براقة ويهود متخفين وراء ذلك كله ، وياله من مطارق تدمر الروح والضمير والقيم المستقرة والإنسان والأمل والغد .

بقى لنا أن نتعرض للدور الذى لعبته الولايات المتحدة الأمريكية فى الفن الحديث قبل أن ننهى هذا الفصل عن «التدمير بالمطرقة» .

* * *

الولايات المتحدة الأمريكية :

إن قصة الولايات المتحدة الأمريكية والفن الحديث لأكثر تعقيدا مما تبدو للوهلة الأولى ؛ إذ إنها تتطلب دراسة التطور التاريخى لذلك البلد ، وفكرة السيادة الأمريكية ، والتوسع الأمريكى ، والوجود اليهودى هناك ، ومن ثم دور الدولة اليهودية الماسونية والفن الحديث .

إن الظروف الصعبة والنشأة الوعرة التى أحاطت بميلاد أمريكا ، لم تكن لتترك الفرصة للمستعمرين المهاجرين كى يهتموا بالمسائل الجمالية ؛ ونظرا لأن هؤلاء المستعمرين المهاجرين كانوا يتكونون من أجناس متفرقة من أولئك الذين انتزعوا ليغرسوا من جديد فى الأرض الجديدة . فلقد تكونت أمريكا كلها بلا أى جذور تاريخية ، وبالتالى بلا أى تراث ثقافى أو فنى ، ولسنا فى حاجة لذكر أن البنى الفوقية ، إنما تقوم على قوى إنتاج فى البناء التحتى .

ومنذ الرابع من شهر يوليو عام 1776 - وهو تاريخ تكوين الولايات المتحدة الأمريكية - وحتى مطلع القرن العشرين كان الفنانون الأمريكيون فى حالةتخلف يرثى لها . وتزداد الهوة اتساعا حينما نقارنها بمستوى الإبداع والإنتاج الفنى فى أوروبا أو فى البلدان الأخرى ذات الجذور الممتدة فى التاريخ وذات الحضارة العريقة .

ورغبة منهم فى معالجة ذلك النقص الحضارى ، فقد أخذ الأمريكيون على عاتقهم فكرة تكوين تراث لهم . وبالفعل ، ابتداء من القرن التاسع عشر أخذوا يشترون أى أعمال فنية يمكنهم شراؤها ؛ خاصة أن الثورة الفرنسية وحروب نابليون كانت قد أدت إلى حركة واسعة بين الأعمال الفنية ، التى لم يكن يحميها أى قانون كتراث قومى يحرم نقله أو تصديره ويدفعهم أعلى الأسعار لأجمل المقتنيات، لم يلهب ظهور الأمريكيين حب الغرور والتظاهر القومى المتعطش إلى التسابق وتحقيق الأرقام القياسية فحسب ، وإنما اندفعوا إلى نهاية الشوط ، وأسسوا لأنفسهم أغنى متاحف العالم ليفتخروا بما لا يملكه الآخرون ، ويعوضوا افتقارهم لأى تراث أصيل ، مما أتاح لهم - فى الوقت نفسه - الانتقال إلى مستوى من

الحضارة لا غنى للفن الحديث عنه . ورغم كل شيء فقد ظلت عقدة النشأة ملازمة لهم ؛ فاندفعوا للعبة الفن الحديث ، ثم أصبح عديد من مؤسساتهم ركائز أساسية في اللعبة .

وتمثل الأعوام الخمسة والثلاثون التي سبقت الحرب العالمية الأولى عملية اقتناء نهمة ، أشبه ما تكون بجوع البقر الذي لا يعرف شبعا !! وهكذا عندما وصل جاك سليجمان Jacques Seligman إلى نيويورك عام 1912 ، كان كل اهتمامه مركزاً في العناية بالصناديق التي تمثل مقتنيات السيد مورجان Morgan وعددها ثلاثمائة وخمسون صندوقا ! ففيما بين عامي 1905 و 1906 كان الأخير قد اشترى مجموعة مقتنيات البارون الألماني ألبرت فون أوبنهايم Albert Von Oppenheim ، ثم فيما بين عامي 1906 و1911 اشترى مجموعة الأرشيدوق الفرنسي جورج هونتشال George Hoenstschal .

وبخلاف هذا المورجان الشهير ، تمتد القائمة لتحتوي المئات من الأسماء نذكر منها بنيامين ألتمان Benjamin Altman ، وفيدنير Widener ، وبلومنتال Blumenthal ، وفريك Frick ، وجولد Gould ، وكريس Kress ، دون أن نغفل بالطبع اسم آل روتشيلد ، الذين تهافتوا على شراء الأعمال الفنية حتى فترة ما بين الحربين . ولقد أدت سياسة الشراء إلى إنشاء متحف الفن الحديث عام 1929 ، في ذلك العام نفسه الذي أعلن فيه عن الأزمة الاقتصادية الطاحنة !!

ولقد دأب هذا المتحف منذ إنشائه على تنظيم معارض الفن الحديث الأوروبي ، بينما قام جوجنهايم Guggenheim بتأسيس متحف «الفن غير الموضوعي» Non objectif Art ، وهو الأول من نوعه في العالم . ولم لا فالنفعية الأمريكية تستطيع أن تتمثل التقاليع ، وتستثمرها معاً مضياً إلى ما لا نهاية ، وبخاصة أن للعبة وجهها الاقتصادي .

وكان نظام هبة المجموعات الفنية للمتاحف مرتبطاً بنظام الضرائب في الولايات المتحدة الأمريكية ؛ إذ إنه لم يكن يستبعد الفن عن الاستثمارات ، كما سبق أن رأينا . وكان ثمن الأعمال المقتناة يسقط من المبالغ المستحقة للضرائب . وهي لعبة مزدوجة – والحال هذه – تتفق وعملية الشراء النهمة ، التي يقوم بها أصحاب الملايين . فمن جهة كانوا يزودون بلدهم بتراث ما ، ومن جهة أخرى

كانوا يخفضون قيمة المبالغ الخاضعة للضرائب !

أما فيما يتعلق بفن التصوير الأمريكى .. فإن أول أعمالهم الفنية يرجع إلى القرن السابع عشر . وإن لم يوجد من تراث هذه الفترة سوى حوالى خمسين لوحة مرسومة وفقا للمدرسة الكلاسيكية أو الواقعية ، ثم دخل المذهب التأثيرى بفضل بعض الفنانين الذين درسوا فى فرنسا ، وبعد ذلك تتابعت المدارس والمذاهب على التوالى .

وفى السابع عشر من شهر فبراير عام 1914 ؛ أى قبل الحرب العالمية الأولى ببضعة أشهر ، تم افتتاح أول وأكبر معرض فى مدينة نيويورك . وكان عنوانه : «المعرض الدولى للفن الحديث» ، وكان المعرض مقامًا فى أحد مستودعات الأسلحة الأمريكية . وعلى وجه الدقة ، فى إحدى قاعات الأسلحة الخاصة بالفرقة التاسعة والستين من سلاح الفرسان ؛ لقد كان المكان الوحيد الذى يمكنه أن يستوعب ألفا وستمائة لوحة وتمثالاً ورسمًا ، مما أدى إلى إطلاق ذلك الاسم الذى اشتهر به المعرض وهو «معرض السلاح» Armory show . ترى أكانت نبوءة قدرية أم تخطيطا ؟! إذ سرعان ما استخدم هذا الفن ليكون من أشد الأسلحة فتكا بالحضارات والتراث والشخصية القومية فى كل بلد غزاها !

لقد ضم هذا المعرض بضع لوحات ابتداء من جويا مروراً بأشهر الفنانين التأثيريين ، ليغرقوا حوائطه بعد ذلك بكل المعاصرين من معاول لعبة الفن الحديث، وعلى رأسهم مارسيل ديشان Marcel Duchanp ، ولوحته الشهيرة «عارية تنزل السلم» ، والتى كادت الجماهير الغاضبة تدمرها .

وكان لهذا المعرض تأثيره الفجائى والحاسم على فن التصوير الأمريكى ؛ فقد عكس من ناحية ذلك التطور الفنى العالمى ، وما وصلت إليه أحدث تياراته التى تابعنا بعضا منها فيما تقدم ، ومن جهة أخرى كان تتويجا لشعار الفن الحديث برمته وبخفاياه التى لا يعلمها الجمهور ، ومنذ ذلك الحين وضحت علاقة السلطة بالفن الحديث ؛ إذ إن الدولة كانت تقود وتغطى اللعبة ! من ناحية ، لأن بعض مؤسساتها جزء من اللعبة ، ومن ناحية أخرى كان الجرى وراء التقاليع سمة مميزة للواقع الأمريكى . وانساقت مدرسة فن التصوير الأمريكى فى اختلاق تراث محلى فى الوقت نفسه ، الذى جاهدت فيه لإخفاء تبعيتها للفن الأوروبى – ويالها من مفارقة !!

فابتداء من مطلع القرن العشرين ، كانت الولايات المتحدة الأمريكية تستقبل وتحتضن الفنانين النازحين إليها ؛ خاصة الألمان الذين يطاردهم النازى، والذين أسندت إليهم مهام تعليمية ، مثلما حدث مع هانز هوفمان Hans Hofman ، وألبرز ، وموهولى ناجى ، وجروبيوس . وكانت لكل من بيكابيا وديشان فترات إقامة طويلة فى نيويورك . وكان لصلات ديشان الحميمة مع آل أرنسبرج Arensberg ، تلك الأسرة المثقفة اليهودية الشاسعة الثراء ، ثم استقراره النهائى وتجنسه بالجنسية الأمريكية أثره العميق على النفانين المحليين بتشجيعهم على تقليده .

ولقد عانى الفنانون المحليون من الأزمة الاقتصادية ؛ لذلك تم إنشاء العديد من المؤسسات التى تقوم بتنفيذ المشاريع الحكومية لتخفيف وطأة الموقف . ومن ثم تم إسناد الأعمال الحكومية لآلاف الفنانين العاطلين . وكان أولها «مشروع الأعمال الفنية العامة» Public works of art project الذى أنشىء عام 1933 وقامت وزارة المالية بتمويله ، ثم تحول فى العام التالى إلى «مشروع الفنون الفيدرالى» Federal art project . وعلى مدى تسع سنوات ، قام أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة فنان (يتقاضون راتبا شهريا مجددا) بتنفيذ حوالى خمسة عشر ألف عمل فنى لتزيين المرافق العامة كالمطارات والمدارس ومكاتب البريد... إلخ. فى عام 1943 تحول هذا المشروع إلى «إدارة تقدم الأعمال» Works progress administration ، التى كان برنامجها من وحى سياسة روزفلت .

الأمر الذى يتضح فيما يطرحه تيسو R. Tissot فى كتابه عن «الفن فى مواجهة الأزمة» عندما يقول : «كانت حكومة البيت الأبيض تساند بكل ثقلها المعنوى والسياسى وبكل الوسائل الممكنة لتهدئة مطالب هؤلاء الفنانين ، الذى كان يمكن للبطالة أن تحولهم إلى عناصر مقلقة» . والطريف أن المقصود بتعبير «عناصر مقلقة» هنا إنما يعنى ميلهم إلى اليسار .

من هنا نرى أنها لم تكن مجرد مساندة معنوية وسياسية فحسب ، وإنما كان البيت الأبيض يساهم بثقله فى استتباب مذهب فنى بشكل رسمى ، بأن يخضع الفن لسياسة الدولة ، بما أن هؤلاء الفنانين كانوا يتقاضون مرتباتهم من الدولة . ومطلوب منهم تنفيذ أعمال خاصة بالدولة تبعا لتوجيهاتها . وفى ذلك الوقت يوضح جان كلير الأمر قائلا : «إن الفنانين الذين رفضوا الانسياق لتوجيهات

الدولة وتجريدياتها أمثال إدوارد هوبس Edward Hoppes أو ديكينسون Dickinson ، كان مصيرهم الصمت أو النسيان والنفى داخل البلاد» (26) .

وابتداء من عام 1940 استتب الأمر للفن التشكيلى . ويعد تطوره فى نيويورك ، فيما بين عامى 1940 و1950 ، من أكثر المظاهر اللافتة للنظر فى تاريخ الحركة الفنية بأسرها .

ففى أثناء هذه الحقبة ، وبخاصة فى منتصفها تقريبا (عام 1945) عندما خرجت الولايات المتحدة الأمريكية منتصرة فى الحرب ، اتضحت معالم عدة أحداث لها مغزاها . ذلك أن التاريخ لم يكن يعنى فحسب قصف كل من هيروشيما وناجازاكى بالقنابل الذرية - والذى يمثل قمة التدمير المتعمد - وإنما كانت هناك أحداث أخرى منها توقيع ميثاق منظمة الأمم المتحدة، والتى كان الهدف الشكلى لها هو المحافظة على السلام والأمن الدوليين وإقامة تعاون اقتصادى واجتماعى وثقافى بين الدول ، ومنها أيضا مؤتمر يالتا الذى تم فيه تقسيم العالم إلى مناطق تابعة للقوتين العظميين ، فأصبح هناك معسكر تابع لليمين وآخر لليسار ؛ أى أن الواقع العالمى قد أصبح بإزاء أيديولوجيتين مختلفتين متناقضتين ، إحداهما حكومية رأسمالية ، والأخرى جماهيرية اشتراكية .

وكان ذلك بمثابة إعلان للحرب الباردة ، تلك الحرب التى قال عنها فرانك شكسبير Frank Shakespeare ، مدير «أوشا» U.S.I.A : «إنها كانت صراعاً للسيطرة على عقول البشر» .

وابتداء من عام 1945 أيضا ، بدأ البناء الفوقى الأمريكى لمشروع غزو الفضاء ... ذلك المشروع الذى انطلق تنفيذه من أجل تحقيق تلك الرغبة المحمومة للسيطرة على الكرة الأرضية وما يحيط بها من كواكب .

ولا يفوتنا فى هذا الصدد أن نشير إلى أن «السيطرة على الكرة الأرضية وما حولها» إنما هى حجر الزاوية الرئيسى وهى التى تسعى إليها الأحلام اليهودية الماسونية ، والتى كانت تحتاج إلى مدد زمنى يحتاج بدوره إلى مخطط مقنن ومدروس يدخل ضمن أدواته الفن بكل الجنبات المتصلة بمجاله .

ولعام 1945 أهمية واضحة فى حقل الفن ذلك أن لعبة الفن الحديث قد بلغت ذروتها كأداة تخريبية . وابتداء من ذلك التاريخ بدأت ممارسة كل أشكال

اللعبة بكل القحة وبلا مواربة .

ليس غريبا إذاً أن تكون الحملة القومية والعالمية لحرية الإعلام هى أول مخطط دولى ، هرعت الولايات المتحدة الأمريكية إلى تنفيذه عقب الحرب العالمية الثانية . وما أكثر المؤسسات التى تم إنشاؤها كنتيجة لهذه الحملة وأثر من آثارها ومواكبة وتدعيما لها ، وإن كانت منظمة اليونسكو هى أضخم هذه المؤسسات التى لم يعد أحد يجهل تبعيتها للولايات المتحدة الأمريكية . ومهما اختلف معنا البعض حول هذه الحقيقة ، فيكفى أن نذكرهم بما سبق أن دللنا عليه من أن معظم أعضائها- كما رأينا – من الماسونيين .

لقد زعموا أن هذه المنظمة قد أنشئت من أجل حماية حرية الإنسان وتطوير الثقافية بشكل حيادى . ورغم هذه الشعارات وغيرها ، ها هى المنظمة منذ إنشائها عام 1946 ، ترفع عاليا راية الفن التجريدى رسميا . ويكفى أن واجهة المبنى تعلوها لوحة زخرفية تجريدية مساحتها مائة متر مربع ، تزهو بالتحدى أو بالسخرية بجوار مبنى الإنفاليد Invalides الذى يضم رفات نابليون ، مؤسس حضارة فرنسا الحديثة !! الأمر الذى أثار فى هذا الموقع بالذات موجة عارمة من الصراعات ، نورد منها تساؤلات جازافا : «ترى أيعنى ذلك تواطؤاً أم تخريباً؟!» .

أما الباحث أود Eudes فيقول فى كتابه عن «السيطرة على العقول : جهاز تصدير الثقافة الأمريكية للعالم الثالث : «لقد استولت الولايات المتحدة الأمريكية عمليا على المنظمة لتوجه، بانتظام ، كل أساليبها ودراساتها وبرامج مساعداتها لتحقيق أهدافها الدولية . إنها تستثمر المنظمة كلية إذ تؤمْرِك كل مشاريعها . لقد استخدمت الحكومة الأمريكية مسرب اليونسكو لتزيد من سيطرتها الكاملة على قطاع استراتيجى من الدرجة الأولى ، ألا وهو : تكوين الصحفيين ورجال الإعلام المحترفين» (52) .

ولا أظننا بحاجة لإعادة عرض أهمية الصحافة ورجال الإعلام وتأثيرهما المباشر فى انتشار الفن الحديث ، وزرع بذرته وبث سمومه فى كل المجتمعات تقريبا .

إن ازدياد سرعة أحداث الحرب الباردة ، والتى اشتد أوارها منذ عام 1947 ، قد عجل بإنشاء منظمات جديدة لتصدير الثقافة الأمريكية ؛ الأمر الذى يمثل

الموجة الثانية لتجنيد كل الإمكانات البشرية والمادية لخدمة الدعاية الرسمية وأيديولوجياتها .

ولم يكن عبثا أن يصرخ فيليب كومس Philip Coombs ، وهو أول من شغل منصب وكيل الوزارة المساعد فى وزارة الثقافة والتعليم الأمريكية قائلا : «إن الحكومة الفيدرالية قد أضافت بعدا رابعا للمجالات الكلاسيكية الثلاثة (المجال الدبلوماسى ، والعسكرى ، والاقتصادى) ألا وهو : مجال العلاقات الثقافية» .

أى إنه تم إدخال الثقافة رسميا ضمن الترسانة الضخمة ، التى تستعين بها الحكومة الفيدرالية لتؤثر على العالم الخارجى . إن هذا البعد الجديد ، الذى يمثل مجالا رابعا ، سرعان ما سيصبح السلاح ، الذى لابد من توجيه كل ما فى ترسانته ضد البلد الذى يتطلب الموقف غزوه .

إن الأمر يتجاوز كل حرب باردة بين الدولتين العظميين ... يتجاوز تلك الرؤية الضيقة ، التى يرى فيها البعض أن الولايات المتحدة الأمريكية أرادت أن يعلم الاتحاد السوفيتى أنها قد أصبحت دولة ثقافية قوية ، وإنما أرادت الولايات المتحدة – فى ظننا – أن تفرض على أوروبا وعلى بقية البلدان الخاضعة للسيطرة الأمريكية ، بل والعالم أجمع ، فكرة أن نيويورك قد أصبحت – منذ الآن – المركز الجديد للعلوم والفنون . بعبارة أخرى : أنهم «سادة» العالم الحقيقيون !!

وسرعان ما تضافرت الجهود لتصنع نيويورك أسطورتها الذاتية ، إذ إن إنشاء قرية جرينتش Greenwich على غرار الحى اللاتينى فى باريس بما به من بوهيميين ، لم يكن أمراً عشوائيا ، وإنما كان يعنى بوضوح : أنه قد أصبح على الأوروبيين أن يذهبوا ، بدورهم ، ليحجوا ويطوفوا حول «مكة» الفنون الجديدة !! ولم يكن عبثا أو محض مصادفة أن تنشر مجلة «الفاينانشال تايمز» Financial Times (التى يعد بابها الفنى من أكثر الأبواب التى يقدرها القراء حق تقديرها) . مقالا ضخما عاما 1964 حول أفول باريس كمركز لعالم الفن عنوانه : «باريس، عاصمة الفنون المعزولة عن العرش» !!

وفى أواخر الخمسينيات ، وفى قمة اشتعال الحرب الباردة ، تم إقامة سلسلة من المعارض الدولية فى البلدان الخاضعة للولايات المتحدة الأمريكية ، لتثبت أن الفن الحديث الأمريكى هو التيار الوحيد المهم ، الذى شب عملاقا على يديها بعد

الحرب ! وبعد ذلك بعامين ، وفى مطلع الستينيات ، أصبحت مدينة نيويورك بالفعل هى عاصمة ما يسمى بالفن الحديث بلا منازع ؛ بفضل أساطين اللعبة بمكونات تلك ألمافيا التجارية الاحتكارية التى لا مثيل لها على مر التاريخ ، والتى عرفت كيف تفرض «عبادة» مسوخ الفن الحديث فى مختلف البلدان .

وابتداء من هذه الحقبة أيضا ، أصبح استبعاد أى قيمة انفعالية أو إنسانية من الإنتاج الفنى الأمريكى هو القاعدة السائدة بلا تردد . ويمثل بولوك وما ابتدعه من فن حـــركى Action painting ، قمة ذلك التيار إلى جانب البوب آرت Pop'Art الذى كــان كل من وارول Warhol ، وروزنكويست Rosenquist ، ولوكتنشتاين LuiKtenstein ، وأولدنبرج Oldenberg من أهم ممثليه .

وما أن تم استقرار الأسطورة فى الأذهان ، حتى بدأ العمل من أجل فرضها وتصديرها بل وتقديسها . ويقول فرانك إلجار Frank Elgar فى هذا الصدد : «لقد نجحوا فى ذلك بما أن بيينالى فينسيا الدولى قد منح جائزته الكبرى عام 1964 إلى روشنبــرج Rauschenberg ، وفى ذلك العام نفسه كان ألبوب آرت يعرض بحفاوة فى متاحف جاند ولاهاى وأمستردام . ولا يمكن لعين أن تخطئ أنه كان فناً أمريكياً مستقلا بذاته غير متأثر بأحد ، يغزو التاريخ منتصرا» (92) .

وللحق ، لم يكن بيينالى فينسيا وحده الذى قدم مائدة القربان ، وإنما تضافرت معه كل المعارض الأخرى فى البلدان الغربية ليقيموا التراتيل ويقدموا القرابين للفن الحديث ، بالرغم من ذلك الخلط الهائل والبلبلة المثيرة التى أدت إليها سرعة تتابع الحركات والمذاهب والتيارات ، وما صاحبها من كتابات لا تقل عنها تجريدية ، وسادت نغمة نشاز واحدة ، وانطلق نوع واحد بكل تنويعاته المتكررة ، تراه فى باريس أو فى نيويورك ، فى فلورنسا أو فى اليابان ! وكانت المتاحف المسماة بالطليعية الأمريكية ، تعد بمثابة حلقات الوصل بين متاحف البلدان الخاضعة للسيطرة الأمريكية . وها هى معارضها تتصاعد فى الستينيات بجرأة لامثيل لها ، وامتد التوسع الجغرافى للفن الحديث الأمريكى ليغطى بنشازه مساحات البلدان التابعة بأسرها .

ويعد السادس من أبريل عام 1961 ، (وهو تاريخ إطلاق القمر الصناعى المعروف باسم «إيرلى بيرد» Early Bird من قاعدة النازا .N.A.S.A) ، بمثابة

تاريخ مولد نظام جديد للاتصال عبر الكرة الأرضية بكلها . ولقد عانت منه حضارات العالم بأسره ، فعلى حد تعبير أود Eudes ، «كان المقصود هو قتل أى أيديولوجية قومية وطنية» . ولسنا هنا دعاة إطار شوفانى أو إحياء للنزعات العرقية، ولكننا ندرك خطورة إبادة الثقافات القومية وحضارتها ؛ إذ المعروف أن لكل ثقافة خصائصها النوعية التى تمثل العائق الحقيقى فى وجه تلك النزعة ، التى تتشدق بالشعارات لحساب القوى الاحتكارية العالمية عن تذويب الفوارق بين الشعوب . وذلك ما ترمى الماسونية اليهودية إلى تحقيقه ، بفضل أحدث ما وصلت إليه التكنولوجيا الأمريكية المستخدمة فى مكانها ؛ حتى تحكم حلقة سيطرتها لتحقيق مآربها .

إن أهمية ثورة الإلكترونيات فى وسائل الاتصال لا تكمن فى تخطى مفهوم السيادة المحلية فحسب ، وإنما فى ازدياد وطأتها عبر محطات الإرسال الإذاعية أو التليفزيونية المنبثة من الأقمار الصناعية ، والتى تسمح للأفراد بالتقاطها مباشرة بما تتضمنه من برامج ، أحكموا تركيب مكوناتها للقضاء على كل روح وطنية أو قيم دون المرور عبر قنوات الإشراف المحلى لكل بلد . وهو ما يعنى من جهة أخرى أن الحدود الجغرافية للدول قد فقدت كيانها ، ومن ثم ضرورة مجابهتها للغزو العلمى الثقافى الأمريكى ؛ إذ إن توافر إمكان التقاط الإرسال ، أياً كانت المسافة الجغرافية أصبحت لا معنى لها ، فها هوالتدخل يتم مباشرة من منبع الإرسال إلى المتلقى فى أى مكان ، ورغم أنف أى رقابة محلية أو كل حس وطنى، لتدمير الوعى بقضايا هذا الشعب أو ذاك ، والتسلل إلى الوجدانات والعقول، وخلق التبعية الفجة عبر إعلام أكثر فجاجة .

وما من أحد يجهل فى يومنا هذا حجم الكم ودلالة الكيف الناتج عن استخدام كل هذه الوسائل التقنية لصالح الهدف الرامى إلى نشر كل أوجه الأنشطة الحياتية والثقافية و«الحضارية» الأمريكية الحديثة بمضامينها المصدرة للشعوب . وهكذا أصبح تعبير «أسلوب الحياة الأمريكية» هو النمط ، الذى تم فرضه بفضل التضافر الشرس لكل وسائل الخدمات الثقافية ومختلف المراكز السياسية . ويالها من لعبة يمضى مخططها لما هو أبعد ؛ إذ لا حد لطموح المؤسسة الصهيونية وصنائعها من ماسونية وكيانات دولية وقوى مصنوعة .

ألا يسترقف النظر أن سيادة الأيديولوجية الأمريكية وتصديرها وفرض ثقافتها على المجتمع الدولى ، وهو ما يعد من الوقائع التى تم تحقيقها فى سرعة بالغة - تخضع خضوعا لا تخفى ملامحه لقوى الصهيونية العالمية والكيان الصهيونى فى فلسطين المحتلة؟ بل إنه ما من رجل دولة أو مفكر أمريكى إلا ومالأ اليهود واشترى ودهم وزايد على مطالب الكيان الصهيونى؟! وها هو الحماس المتبجح كثيرا ما ينادى عبر كلمات رؤساء الولايات لامتحدة الأمريكية ومفكريها بضرورة القطع الحاسم مع الماضى ، وإعادة صياغة تاريخ العالم من جديد ! وما أكثر النصوص التى يمكن الاستشهاد بها من الخطب الرسمية أو البرامج الانتخابية ، التى تعكس بوضوح هذه النعرة التى تخفى فى طياتها ضرورة إعادة تشكيل العالم وتاريخه وفقا للناموس الأمريكى !

إن بيان روكفلر الشهير ، فى عام 1969 ، يعد نموذجا ملموسا لكل المبادئ الرامية إلى غزو العقول ... إنه برنامج شامل واضح لكيفية التوغل الثقافى فى أعماق الشعوب ، موضوع بدقة متناهية ، نورد منه النقاط التالية : خلق هيئات محلية متخصصة ، إعادة تنظيم أجهزة التعليم المحلية ، تبادل المهنيين القائمين على التعليم والإعلام والثقافة ، زيادة عدد ساعات الإرسال ، إفساح لدور السفارات فى نشر النشاطات الفنية التى تخدم الأهداف ، التى نأمل أن تكون قد اتضحت بعض ملامحها فيما عرضناه حتى الآن .

ويكفى أن نستشهد هنا بتلك المذكرة التى قدمها كنيدى ، وذلك القانون الشهير لفولبرايت ، وكلاهما من الوثائق التى نرى فيها بوضوح ذلك المخطط المصنوع بعناية للتوغل الثقافى والفنى . فمن الأمور المعلن عنها صراحة أن الهدف الوحيد «لبرنامج الزوار الدوليين» International Visitors Program ، تهيئة الفرصة للفنانين أو المتخصصين الأجانب كى يتعلموا من خلال معايشتهم للأمريكيين ما يمكنهم من القيام بعملهم بشكل أفضل فى بلادهم !! فإذا كانت جمهرة من شعوب العالم (أفرادا ودولا أحيانا) يتسمون بالحساسية تجاه اليهود والكيان الصهيونى ، فها هى أمريكا ومن خلال اليهود أيضا تدعو الصفوة منهم لزيارة الولايات المتحدة الأمريكية ، وعبر برنامج مدروس يتم «غسيل المخ» بل والتجنيد أحيانا . وما أكثر أولئك الفنانين المحليين الذين سافروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليعودوا منها وقد غيروا اتجاههم وينساقوا فى التجريديات !

ولأن الأمانة العلمية لا تعرف المشاعر الشخصية فثمة مثال يوضح هذا الذى نقوله ونذكره على مضض فيما يتعلق بمصر ، عندما نقرأ فى «روبير» Robert ، فى المجلد الأول من «الموسوعة الدولية لفن التصوير» أن الفنان المصرى صلاح طاهر «قد انساق فى التجريد عقب زيارة له للولايات المتحدة الأمريكية» !! (124) .

وها هو إزبيجنييف بجنزنسكى Ezbigniev Brzezinski لا يكف عن الترديد ، فى كتابه المعروف باسم «الثورة التكنو إلكترونية» ، معبراً عن شغفه كى «يرى ذلك اليوم الذى تزدهر فيه الولايات المتحدة الأمريكية بفضل الفنون والعلوم بقدر ما يتم ذلك بالسلاح والاقتصاد ، وصولا لخلق التجمع الاحتكارى الدولى» ! ولا نظننا بحاجة للإشارة إلى المضمون اليهودى الماسونى وراء ذلك كله .

وها هو كارتر يفصح أكثر من مرة قائلا : «إن الزعامة الدولية التى آلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية يجب أن تكون قائمة بثبات على احترام وإعجاب العالم لمميزات أمتنا العليا ، والتى تعد بمثابة المرشد فى مملكة الأفكار والعقل» ؟ وبالفعل لقد تضافرت جهود فريق العاملين معه لسن أيديولوجيات جديدة ترمى إلى احتكار كل شىء لصالحهم ، جاعلين من أمريكا المركز الثقافى للعالم ؛ أى مركز الفنون والعلوم والاقتصاد ... لا أظننا بحاجة لتكرار رؤية ، أصبحت جلية للعيان من دور اليهود فى تدعيم هذا المركز واستثماره .

لقد أصبح العمل من أجل الصالح العام الأمريكى من مهام الدولة فى نظر قادتها وفى نظر ملاكها الكبار . ولقد أصبحت فترة مابين الحربين نوعا من الهوس فى إقامة المتاحف الخاصة بالفن الحديث والمؤسسات الفنية . ويعد مثل جورج بلومنتال ، أحد كبار المشاركين فى بنك «لازار» Lazard ، الذى أهدى ملايينه ومجموعات مقتنياته إلى متحف «المتروبوليتان» من الأمثلة المتكررة بالمئات ، وكان معظمها من اليهود .

لذلك يتساءل برنييه Bernier : «كيف إذاً يمكن ألا ندهش ونصبح شديدى الحرص حيال ظاهرة سوق الفن ، الذى أصبح حاليا فى أيدى اليهود ، وها هم التجار والنقاد الذين يروجون له والمصورون اليهود من الكثرة فى مجال الفن القائم فى أيامنا هذه ، وقد اتفقوا على مهاجمة التراث اللاتينى والإذعان لروح نقد قائمة

على هدم وتفتيت كل القيم» (133) .

وبخلاف عملية الشراء بشراهة وإهداء المجاميع الكاملة للمتاحف القومية ، فإن هؤلاء المليونيرات الأمريكيين كانوا يقومون بتجنيد الشخصيات المسئولة للاستفادة من معلوماتهم ؛ فأسماء من قبيل بيرنصون Perenson ، وماكس فريد لاندلر Max Fried Landler ، وروجيه Roger ، ودوران رويل ، وعديدين غيرهم ، ليست وحدها أسماء الأجانب الذين يعملون كمستشارين لصالح أمريكا .

وفى الوقت نفسه تم إنشاء عديد من المؤسسات الفيدرالية ، وكان أشهرها O.S.S: Office of State Security, O.W.I: Office of War Information, U.S.I.A. United State Information Agency U.S.I.C.A. Uniled State International agency . ويقول أود Eudes : «إن كل هذه المؤسسات قد أنشئت وتم تشغيلها بفضل تجنيد آلاف الصحفيين ، والكتاب ، ورجال الإذاعة والسينما ، والجامعات ، الذين كان يسند إليهم تنفيذ مهام معينة على الصعيد الدولى ، لخدمة استراتيجية الثقافة والأيديولوجية الأمريكية طوال فترة الحرب بدلا من إرسالهم إلى الجبهة» (52) .

إلا أن هذه الآلة الضخمة التى تم حلقها لزمن الحرب ، قد تم استخدامها أيضا فى زمن السلم . وهكذا وجدت الدولتان الكبيرتان المنهزمتان ، ألمانيا واليابان، كل مناهج التعليم بها وكل وسائل الاتصال الجماهيرى ، وكل إنتاجهما الفنى وقد تم تغييره تماما على يد المحتل الأمريكى ، الذى وصل صلفه وثقته بدوره أن صك ذلك الختم الشهير : «صنع فى اليابان المحتلة» !!

ولقد لعبت أجهزة الإدارات الثقافية التابعة للجيش الأمريكى دورا هائلا حاسما فى هذين البلدين بقدر ما قامت به فى كل البلدان ، التى وجدت فيها قواعد عسكرية أمريكية ؛ مما يثبت أن الجهود المبذولة من أجل نظام جديد للإعلام الدولى ، لم تكن فى الواقع إلا جهودا من أجل عرقلة ومراقبة التطور الداخلى فى البلدان المحتلة ، أو تلك الخاضعة والتابعة للأيديولوجية السياسية الاقتصادية نفسها. لكن الأمر تجاوز الإدارات الثقافية التابعة للجيش إلى كل أجهزة الدولة ومؤسساتها ، بل لقد تجاوز ذلك كله إلى مؤسسات تتجاوز كل تصور . وهاهو أود يشير لطرف منها قائلا فى المرجع السابق : «إن كم النشاط الثقافى والتعليمى الذى

تقوم به الحكومة الأمريكية على المستوى الدولي ، والذى يتم بدرجات متفاوتة من العلنية ، يجب ألا ينسينا الدور الأساسى لإدارات التجسس ، والتى تأتى الـ «س .أى . إيه» C.I.A فى مقدمتها فى هذا المجال» (52) .

أما بداية إقامة اليهود بأمريكا فترجع إلى كريستوف كولومب ، الذى حمل معه وسط بحارته عددا من أولئك الأشخاص المضطرين إلى مغادرة إسبانيا ، بناء على المرسوم الذى صدر بذلك فى الثانى من أغسطس عام 1492 .

ولقد اعتبر اليهود هذا العالم الجديد حقلاً خصبًا لاستيطانهم ، وبدأت الهجرات اليهودية تتوالى، لكنهم نظرا للصعوبات التى واجهتهم عند محاولة إقامتهم فى الجنوب ، فقد استقروا فى الشمال ، فى تلك الأراضى التى يقيم عليها المهاجرون الهولنديون، والتى أصبحت فيما بعد ولاية نيويورك . وها هو كوستون فى كتابه المعروف عن «أمريكا معقل اليهود» يذكر بأنه : «بعد حرب التحرير صاغت الولايات المتحدة الأمريكية دستورها المدنى والسياسى ، وبذلك حصل اليهود على كل حقوق المواطنين الأمريكين» (31) .

لكن عملية استيطان اليهود لم تمر هكذا ، دون أن تثير المشاكل من جانب المواطنين الذين تولوا الدفاع عن بلدهم حيال هذا «الغزو» الجديد . ولقد سبق لبنيامين فرانكلين أن تنبأ بالمأساة وأخذ يحذر مواطنيه من مغبة حركة اليهود ، فى الخطاب الذى ألقاه أمام الجمعية الدستورية عام 1789 ؛ إذ قال صائحا:

«هناك خطر كبير يواجه الولايات المتحدة الأمريكية . وهذا الخطر ممثل فى الاستيطان اليهودى ؛ فلقد انخفض المستوى المعنوى والشرف التجارى على أيديهم . وقد ظلوا منفصلين عنا ولم يذوبوا فينا . ونظرا لإحساسهم بالقهر ، فهم يحاولون خنق الأمة ماليا ، مثلما فعلوا فى إسبانيا وفى البرتغال ؛ فإذا لم نقم بطردهم من الولايات المتحدة الأمريكية بموجب هذا الدستور ، ففى أقل من مائة عام سوف يغزون هذا البلد بدرجة تجعلهم يسيطرون علينا ويدمروننا . لسوف يغيرون من شكل الحكومة التى قد دفعنا ، نحن الأمريكين ، دماءنا ثمناً لها . إن أفكارهم ليست أفكار الأمريكيين ، حتى وإن عاشوا بيننا لمدة عشرة أجيال . إن اليهود يمثلون خطرا لهذا البلد. وإذا ما تمكنوا منه فسوف يدمرون كياننا . فلابد من طردهم بحكم الدستور» .

ولقد استشهدنا بهذا المقطع الطويل نظرا لأهميته المزدوجة ، من حيث النبوءة ، التى يتضمنها فيما يتعلق بالدور المتصاعد لهجرة اليهود ؛ إذ إن اللوبى اليهودى الأمريكى الذى يحكم الولايات المتحدة الأمريكية حاليا ، من الناحيتين السياسية والاقتصادية ، لا يفسح المجال لأى تعليق ! ومن جهة أخرى فإن فرانكلين حتى إلقاء هذا الخطاب ، لم يكن قد وقع فى حبائل الماسونية بعد ؛ ذلك أن اليهود لم يدخروا جهداً حتى انضم فرانكلين للركب الرهيب بعد هذا التاريخ بقليل ، ليصبح واحدا من كبار زعمائها !! وهنا أيضا لا يسمح المجال بأى تعليق ! وبخاصة أن انضمام فرانكلين إلى الماسونية من الحقائق التى توجد فى كل المراجع والقواميس تقريبا .

لقد استقر اليهود فى نيويورك منذ عام 1880 ، ومن ثم بدأوا يُحضرون عائلاتهم . وما أن مضت خمسون عاما تقريبا ، حتى كانت ذرية هؤلاء المهاجرين تمثل ربع تعداد هذه المدينة ، وسرعان ما أصبحوا يحتكرون عددا كبيرا من المهن بها ، وتغلغلوا فى كل جنبات المؤسسات الحكومية ، وسيطروا على الاقتصاد الأمريكى . لقد «كان لابد لليهود أن يمارسوا تأثيرا قويا – بلا أدنى شك – على سياسة الولايات المتحدة الأمريكية» على حد قول كوستون ، الذى يوضح الدور الرئيسى ، الذى لعبه اليهود فى الاقتصاد الأمريكى، وفقا لما هو وارد فى الجريدة الأمريكية «يابليسيست إيكونو ميست» (Publicist econonist) :

«إن اليهود يمثلون 97٪ من رؤساء تحرير الصحف الأمريكية ، و90٪ من شركات البريد ، وتقريبا 100٪ من صناعة الأفلام والمسرح ، و76٪ من أعضاء المهن الحرة ، و98٪ من البنوك ، و90٪ من تجارة التصدير ، و87٪ من الصناعات الثقيلة ، و72٪ من وسائل النقل ، و99٪ من صناعة النسيج ، وكل ذلك كان إما فى إيدى اليهود أو خاضعا لسيطرتهم» .

لقد كتب كوستون ذلك فى عام 1942 ، وهى السنة التى ظهر فيها كتابه ، ومنذئذ قد تضاعفت يقينا هذه الأرقام ؛ خاصة أن اليهود كانوا يملكون وقتها 62٪ من الأراضى .

لقد أردنا بهذه الإحصائية أن نوضح حجم وتأثير وثقل اللوبى اليهودى فى أمريكا فى فترة الحرب العالمية الثانية ، وأيام فرض وانتشار الفن الحديث ، الذى

لعبوا الدور الأساسى فى ترويجه ونشره .

ومع ذلك .. فإن أكثر ما يثير الفضول ، والذى فضحه كوستون فى كتابه ، إنما هو تلك الصلة - التى نضطر للعودة إليها مرة أخرى - بين اليهود والماسونية فى أمريكا ، إذ كتب يقول : «ومثلما حدث فى أوروبا ، فقد بدأ اليهود يتسللون فى المحافل الماسونية الشديدة الانتشار فى أمريكا ، وبدأوا يسيطرون على نشاطها بفضل أبناء جلدتهم الماسونيين ، الذين كانت هذه المحافل تجمع بينهم . وكانت الطرق الماسونية الخاصة بهم والمغلقة فى وجه كل من ليسوا يهودا ، عبارة عن أربعة محافل هى «المحفل المستقل لبناى برث» Independant Order of B'nae B'rith ، و«محفل أبناء إسرائيل الأحرار» Independant Order of freesons of Israel ، و«محفل كشير شيل بارتزل» Order of KesHer shel Barzel ، و«المحفل الإصلاحى لأبناء إسرائيل الأحرار» Improved order of freesons of Israel . وكان أشهر هذه المحافل الأربعة يعد محفل «بناى برث» B'nae B'rith ، الذى أسس عام 1843 ، وانتشر من نيويورك ليمتد عبر العالم القديم ، ومنه إلى أوروبا حيث أنشئ عديد من المحافل» (31) .

لقد تغلغلوا فى كل المحافل وأرادوا أن يوهموا الكافة بأنهم منعزلون فى محافلهم بعيدون عن الآخرين . لكن الوقائع تكشف حقيقة الدور الذى لم يكفوا عن القيام به ، وها هو كوستون ينهى هذا الجزء من كتابه قائلا : «لقد أصبحت الماسونية والمال أقوى الأسلحة فى أيدى اليهود ، ولقد استعانوا بهذا السلاح للتأثير على حكومة الولايات المتحدة الأمريكية . واستعانوا بها للتأثير على الحكومات الأخرى» .

ويؤكد بول نودون ، كبير مؤرخى الماسونية ، هذه المعلومة إذ يقول فى كتابه عن «الماسونية» صفحة 68 : «لقد لعبت الماسونية دائما دورا مهما فى الحياة العامة الأمريكية ، فلقد كانت الثورة من فعل الماسونية . و«حفل الشاى» Tea Party الذى أقيم فى بوسطن تم إعداده فى محفل «سان أندريه» St . André ، كما أن خمسين توقيعا من بين الستة والخمسين الموقعين على بيان الاستقلال كانت لماسونيين ، وهناك ثلاثة عشر رئيسا للولايات المتحدة الأمريكية كانوا ماسونيين ، من بينهم واشنطون ، وروزفلت ، وترومان» (95) .

ولقد تم إعداد البنود الأربعة عشر الشهيرة ، التى كان على الرئيس الماسونى ويلسون أن يقرأها فى التاسع من يناير عام 1918 أمام الكونجرس الأمريكى فى القاعة الكبرى لمجلس إدارة بنك كوهن لوب وشركاه Kohn Lob & Co. ، وهو من أكبر البنوك اليهودية فى العالم كما رأينا .

وعلى ذكر البنوك ، فقد لعبت البورصة فى الولايات المتحدة الأمريكية الدور نفسه الذى تلعبه فى البلدان الأخرى : فعلى موائدها تدار اللعبة الكبرى ، وهاهو شارل ديو دونيه Charles Dieudonné يقول : «إن تلك الساحرة الحيزبون للمعاملات المالية تقود الحفل وتحبذ الغش ، وتهرع لنجدة الاختلاس ، وتشل الجهد الشريف ، فهناك يغرقون فى الديون برغبة وشوق ، يستثمرون بجنون ، ويلعبون، ويراهنون ، ويجازفون . إن اليهودى هو الذى يقود هذه اللعبة الجهنمية ، وهو ينتظر اللحظة التى يحوز فيها على كل «القواشيط» .

سواء أكانت اللعبة «جهنمية» أم «مؤامرة سوداء» أم مخططا لاحد لأبعاده لتدمير الحضارة الإنسانية وقيم الجمال والخير ، فإن اللعبة قد تمت . ولكل الذين يرون أنه من المستحيل تحقيق مثل هذا المخطط المخيف ، فيكفى أن ينظروا حولهم ليروا التغلغل النازف فى شرايين الشعوب . ويكفى أن ننوه بأنه ما من إنسان يجهل- فى يومنا هذا - كيف يمكن لبلد أن يغزو العالم ، أو يخضع الشعوب وينثر بينها موكباً من المصائب ؛ إذ إن اختلاس الثروات ، واستعباد الرجال ، وغزو الأراضى ، وإقامة نظم استعمارية لصالح هذه القوى أو تلك ... كل هذه الأمور أصبحت من أبجديات الحيل السياسية منذ تاريخ قديم .

وفى الأزمنة الحديثة ، ما من أحد يجهل أيضًا كيف حلت المفاهيم الأمريكية مكان قوانين وعادات البلدان التى احتلتها ، أو أصبحت تحت سيطرتها أو تأثيرها . وما أكثر الوسائل التى استخدمت وتستخدم ، والتى تصل إلى حد نشر الأمراض لإثارة الأوبئة الفتاكة ، وإدخال الأفيون فى آسيا ، واستعباد اقتصاد العالم الثالث لخلق تبعية مقيتة ما عادت سراً على أحد .

بل ما من أحد يجهل كيف يسعون لهدم الحكومات الحرة ، التى تمثل إرادة شعبها لإقامة حكومات عميلة ، بفضل المملكة الضخمة والشديدة التعقيد لجهاز المخابرات الأمريكية وألاعيبها الجهنمية فى العالم .

ولا نقول ذلك بغية بث الخوف فى النفوس ولا بغية تقديم كشف للإدانة ، وإنما آثرنا أن نكشف عن أوجه لهذا الدور لكى نوضح عملية التوغل والإفساد والتخريب والتدمير والتى لم تعد مسائل مستحيلة أو غير معروفة ، فما أكثر ما تكررت وما أكثر ما أجهضتها الشعوب الحرة والضمائر الواعية . لقد أردنا أن نبرهن على أن اللعبة المصنوعة لفرض الفن الحديث ، وكأنه وسيلة التعبير الوحيدة الممكنة والمتاحة ، إنما هى عملية جد بسيطة لمن يحملون على كاهلهم مثل هذه الجعبة التى لا نهاية لمآسيها .

لقد تكاتفت دولة الأمس القريب فى أرض الأحلام والمغامرة (أمريكا) مع الكيان الاستيطانى فى أرض الميعاد والوهم (الكيان الصهيونى بفلسطين المحتلة) واتفقت الإرادات وتداخلت أوراق اللعبة ، فمن قائل إن أمريكا هى التى تستخدم اليهود والكيان الصهيونى بالشرق الأوسط ، ومن قائل بل هم اليهود الذين تسللوا لشرايين وأوردة الواقع الأمريكى ، وثالث يتحدث عن المصالح الاقتصادية فى عالم اليوم ، ورابع وخامس ... إلخ . وكلها آراء يمكن مناقشتها ، لكننا معنيون فى هذا البحث بالفن التشكيلى ، ذلك الفن الذى يختزل التلاحم بين رؤية الفنان والواقع فى لوحة ، وإذ بالقوى التى لا نظنها قد أصبحت خفية تقطع تواصل تاريخه وتعزله عن جماهيره وتحوله إلى لعبة تضاف للأدوات التى تحقق أهدافهم المدمرة، وذلك كله باسم «الفن الحديث» ، ويا لها من لعبة تدفع بالفن ودوره وبالفنان ورسالته إلى هوة سحيقة ، وكلى أمل أن أكون قد كشفت بعض المستور فى قاعها ، ونحن على مشارف ختام بحثنا .

الخاتمــة

إن الأحداث السياسية والاجتماعية فى تاريخ حضارة ما ، أو حتى تاريخ مجال ما ، شديدة التلاحم ، بل لا يمكن فصلها ، بحيث لم يعد هناك من يدهش حين يرى تلك الأواصر المتشابكة العناصر فى مجال كفن التصوير . وأظننا بعد هذه النظرة الخاطفة - وإن أردنا أن تكون شاملة - والتى تبعناها ، قد وضحت لنا صلة الفن الحديث بالبورصة والاستثمار والاحتكار واليهودية والماسونية ، وهو ما نحسب البعض لما يزل ينظر لما نراه ووثقناه ودللنا عليه وكأنه مخاطرة معتوهة !!

وفى الواقع ، إن مشكلة الفن الحديث تعد من أكثر الظواهر تعقيدا ومن أكثرها إثارة للانتباه فى هذا القرن ، وإذا ما تعمقنا الرؤية عن كثب .. فإن معالم الأغراض الأساسية تتكشف فى كل محاولات غرسه ، بشكل لايمكن إنكاره . ومن المستحيل ألا نلحظ كيف أن التطرف التشكيلى كان تطرفا مصنوعاً ، يواكب فى خطاه التطرف السياسى والاجتماعى لتدمير المجتمعات وحضارتها .

فلقد بدأ فسخ الفن وهدم حصونه فى كل مكان تقريبا ، فى وقت واحد بالأسلوب نفسه ، بالأشخاص أنفسهم والنظريات نفسها تقريبا - رغم التنوع الشديد وغير المنطقى للمسميات المستخدمة ، بل إن الخلفيات هى بعينها ، وإن لم نذكر منها سوى العبث والعشوائية والتدمير .. إن هذه الملامح مجتمعة ، والمتكررة بدأب وضراوة ، لايمكن اعتبارها عفوية أو من قبيل المصادفة ، بل إنها تمثل أحد أشكال الصراع الكبير الدائر بين التكامل القومى وتماسكه ، وتلك الدعاوى التى تنادى بالتبعية وبدفع الخطى للارتماء فى أحضان الأشكال الجديدة للاستعمار فى تنويعاته الأحدث ، ومن ثم لايمكن - فى ظننا - أن نفصل بين لعبة الفن الحديث والأبعاد السياسية القائمة .

إن مطلع القرن العشرين يكشف عن مؤشر واحد ، يقود أكبر عملية تخريب عرفها التاريخ . إنها تلك اللعبة الكبرى التى تتم إجمالا على مستويين : سباق التسلح ، الذى يسانده أو يواكبه سباق فى المجال الفنى الثقافى . وإن ما يعنينا فى هذا المجال الأخير هو عملية تدمير الفن بالفن ، أو الوسيلة التى استخدم فيها الفن

كعنصر أساسى لتحويل المجتمعات والعقليات . كما أن هذا السباق يبدو وكأنه مزود بمهمة لا مواربة فيها : تفتيت المجتمع الإنسانى ، وضبط إيقاع الحياة اليومية فى نسق بعينه ليخدم مصالح بعينها ، وتنميط الأشخاص ، ذلك التنميط الذى يؤدى إلى طمس معالم الأصالة الحضارية لكل بلد وضياع معالمها ، وإلى سحق كل الفنون بوحشية ودأب ، وإلى تتجير فن التصوير مما يبعده عن روح الفن ، وبالمثل ترويض الجمهور ، ومحو أى شىء من شأنه التمييز بين فن التصوير كفن إبداعى وفن الزخرفة، الذى هو بطبيعته فن تجارى . كما يتضح - فى الآن نفسه- نوع من أمركة العقول والعادات يمثل حربا ، لا تقل ضراوة ولا رحمة عن الحرب العسكرية أو الذرية .

أما فى الأزمنة الحديثة، حيث ازداد إيقاع التطور سرعة بشكل مميز ، وحيث تقدمت العلوم بخطى شاسعة، فإن تغيير ظروف المعيشة بتعديل البناء الطبقى الاجتماعى من بلد لآخر فى مجتمع ما قد أصبح كل شىء فيه محسوبا بدقة بالغة، حتى أنه ما من شىء قد ترك اعتباطا أو بلا مقابل، لذلك نجد أن المستحوذين على السلطة هم مجرد حلقة من حلقات مديريها . وقبل أن نلقى نظرة على أولئك المديرين الحقيقيين للتدمير، والذين أخذوا على عاتقهم تحريك الدمى التى غفلت عيون كثيرة عن الوعى بأهدافها الخفية، تحت أشكال براقة من الصيغ، نظنه مهماً أن نرى كيف كان يبدو المجتمع الإنسانى حتى منتصف القرن الحالى .

فمن الناحية العلمية ، يمكن القول إجمالا : إن الأبحاث المتصلة بالذرة وتفتيتها كانت تجرى على قدم وساق ، فى الوقت نفسه الذى كان الاهتمام بالفضاء قد بلغ شوطا بعيد المدى ، تواكبت معه أبحاث الإلكترونيات وما نجم عن ذلك كله من اختراعات مدنية أو حربية ، وكلها مع الأسف فى خدمة الدمار والسيطرة على الشعوب .

ومن الناحية الفلسفية ، ها هى مبادئ فلسفة نيتشه ، الذى كان يحلم بجيل من المدمرين الذين ينتشرون فى كل مكان ، يقومون بالهدم والفوضى والتدمير . وها هى أصداء فلسفته تتردد فى مذهب الدادية الذى قامت بنيته الأساسية على : «تدمير العالم بغية خلق عالم جديد ليس به أى شىء» ! وها نحن نرى معالم التدمير المستمرة فى مذهب السريالية .

ولقد كانت موجة الدمار العارمة مصحوبة بفوضى لا سابقة لها عبر التاريخ ، وكان ناموسها هو : تحطيم كل القيم والمعايير ، مع حرص بالغ على إخفاء الأهداف الحقيقية بإلباس الأشياء طابع الغموض ، ومواكبة الأهداف بحملات فى كل وسائل الاتصال . لقد تضافرت الجهود فى نهاية المطاف بغية تدمير الإنسان وتدمير العقل وتدمير حب الوطن والارتباط به .

أما من الناحية السياسية ، فإن الولايات المتحدة الأمريكية قد خرجت منتصرة بعد الحربين العظميين واستخدامها للقنابل الذرية . وتم بالفعل تقسيم العالم إلى معسكرين ،ينتميان إلى أيديولوجيتين مختلفتين شرقا وغربا ، على حد تعبير المصطلح السياسى . وما يعنينا فى هذا البحث إنما هو ما حدث فى الغرب إذ إن لعبة الفن الحديث قد تمت فيه وانطلقت منه واستشرت من خلاله . أما الشرق ، فما أن تبين أن الفن الحديث ليس إلا وسيلة لاستبعاد الشعب عن الواقع الذى يحيط به حتى استبعده من أراضيه . والبلدان الشرقية الوحيدة التى نرى فيها بعض الاتجاهات التجريدية ، هى البلدان التى تميل إلى الغرب لسبب أو لآخر ، والتى يمثل تناول قضيتها خروجا عن إطار هذا البحث .

وفى الوقت نفسه تمثل هذه الفترة بداية الحرب الباردة ، التى تعد صراعا حقيقيا من أجل السيطرة على عقل الإنسان ، والتى بزغ من خلالها مشروع مارشال لمساعدة أوروبا ، ثم حلف شمال الأطلنطى ، ويهدف الاثنان تكوين نقط ارتكاز ومحاور أمريكية . ونحن وإن كنا نغفل الكثير من المعطيات هنا ، فإننا لا يمكن أن نغفل أن هذه الفترة تمثل تقسيم فلسطين وزرع الكيان الصهيونى فى المنطقة العربية .

أما من الناحية الفنية ، فنرى عجيجًا من المذاهب العابرة ، وإفراطا فى استحداث الألفاظ واستخدام المواد التى تعدت كل ابتذال ومهانة . لقد كانت رغبة دائبة مسعورة لنشر وفرض النمط الزرى نفسه ووسيلة التعبير نفسها فى كل مكان. والأدهى من ذلك كله ، ذلك التحول الذى رأينا طرفا منه عندما تبدلت قيمة الفن ليصبح قيمة استثمارية ، وتحولت لوحات الفن الحديث بخاصة إلى سندات تواكب معها ارتفاع الأسعار إلى أرقام فلكية ، وأصبح الفن الحديث مقياسا مطلقا فى كل المتاحف وقاعات العرض . ولترسيخ هذا الغث الذى دمر كل قيمة للفن الأصيل ،

لم يتركوا أى وسيلة إلا اتبعوها من أجل اصطناع جذور تثبت أصالته وليضفوا عليه شرعية هيهات أن تكون ، ومن ثم استخدموا الكنيسة كمحاولة أخيرة لتعميده وإضفاء قدسية وهمية عليه .

إن بإمكاننا أن نرى التخريب نفسه والأهداف المدمرة نفسها ومحاولة اجتثاث جذور التراث الإنسانى ، وطمس تطوره فى كل مستويات الحضارة والثقافة الإنسانية ، تقوم بها الأيادى الخفية نفسها والمؤسسات المعاونة نفسها والشخوص المصنوعة نفسها وإن اختلفت الأسماء والمسميات . ففى المسرح يمكننا أن نرى العبث بمشتقاته ؛ وفى الموسيقى نرى تنافر الأصوات وضجيج تلاطمها ؛ وفى مجال العمارة سنرى التكرارية الشوهاء نفسها للكتل الصماء المصفدة للحديد والصلب التى تمحو كل آثار التراث العمرانى المحلى (*) . وذلك باسم التقنيات الحديثة واختزال الزمن ، وكلاهما يفترض أنه فى خدمة الحضارة لا معول هدم لها. كما شهدت كل مجالات الإبداع الإنسانى بل والمعطيات الثقافية والحضارية ، عملية إلغاء أو تشويه للماضى بكل أشكاله الحضارية لتغرس محله نمطية واحدة مفروضة شوهاء فى كل مكان .

حتى الأسلوب واللغة اللذين يعدان أكثر مجالات التعبير والتحاور ارتباطا بالجنس البشرى وبالتراب والتراث الوطنى ، كادا يصيبهما التصدع والدمار أنفسهما . إن لغة الإسبيرانتو Espéranto ، التى ابتدعها زامنهوف Zamenhof عام 1887 ، كادت تفرض كلغة دولية ، وهى لغة قائمة على أقصى قدر ممكن من مقاطع كلمات دولية، وعلى جمود العناصر الأجرومية وثباتها . إلا أن محاولة تدميراللغات وفصل الكلمة عن مضمونها قد فشلت لأن الكلمة – استثناء من أى مجال تعبيرى آخر – قد وجدت بناء على مضمونها ؛ فالشكل والمضمون هنا يمثلان وحدة متماسكة لايمكن فصلها .

ونحن إذ نشير إلى أن الإنتاج الفنى – مثله مثل أى عمل إبداعى آخر – يتم تحقيقه فى مناخ ظروف سياسية واجتماعية وثقافية وتقنية بعينها ، مستعيناً بوسائل التعبير القائمة، ليدلل لنا على مقومات قوى الإنتاج وطبيعتها ، مما يشير

(*) رغم كل شيء فقد ثار المجتمع الفرنسي في السبعينيات ضد موجة العمارة الحديثة ؛ حفاظاً علي التراث والطابع القومي .



إلى استحالة أن يوجد مفصلا عن الظروف التى تحيط به ويتأثر بها ويؤثر فيها فى الآن نفسه ؛ لذلك حرصت تلك القوى المسيطرة على الواقع على أن يصاغ العمل الفنى عبر أهدافهم ، فى الوقت الذى يمسكون فيه بزمام أموره كافة ، وينحدرون بقممه العالية من خلال معرفتهم اليقينية بأن التعبير لاينتمى إلى المجال التقنى فحسب ، وإنما يتضمن أيضا قطبين يحتويان على كل إمكانات تحقيقه ، هما : السلطة والقراء .

وعند إقامة معرض ما ، على سبيل المثال ، لابد أن يطرح سؤال بعينه: من هم أولئك الذين يقررونه؟ وذلك بجانب تساؤلات أخرى عمن يختارون الأعمال والفنانين ، والذين يتولون النفقات الباهظة ، ويقومون بتوجيه ملامح هذا المعرض. ومن ثم من هم أولئك الذين يقومون بكتابة نص الكتالوج أو يتولون الجانب الإعلامى كالصحافة والدعاية وأجهزة الإعلام بعامة ؛ كى يتمكنوا من تلقين وتزيين تلك الرسالة التى يتعين على الجمهور العادى أن «يتجرعها»؟ وهى رسالة لا تنتمى إلى الحقيقة بقدر انتمائها إلى استراتيجية مخططات أولئك القائمين على أمر اللجنة فى كل المواقع ؛ كى يفرضوا ما يريدون بغية تدعيم وتثبيت كيانهم وتحقيق أهدافهم .

إن الحقيقة المؤسفة إنما تكمن فى أن الكشف عن الحقيقة أمر صعب المنال لكثرة الأدوار وكثرة المؤدين الذين يعملون سواء بحسن نية أو عن وعى بدورهم ووقوعهم فى حبائل هذه القوى، التى فى يدها زمام المبادرة واتخاذ القرار وفرضه فى كل المجالات عبر إمكانات هائلة وعلاقات متشابكة ومحكمة التخطيط. ومن هنا ، فإن ما يقال عن إقامة معرض ما يمكن أن يقال عن كل الأنشطة الأخرى .

ولنعد إلى بداية الحديث فى هذه النقطة، التى أردنا أن نبين من خلالها تلك «السلطة صانعة القرار» وكيفية تسللها إلى كل المجالات . وهنا يبرز دور الولايات المتحدة الأمريكية التى خرجت منتصرة فى منتصف هذا القرن، واستحوذت على حكومتها الفيدرلية فكرة الزعامة الكونية المتسلطة ، ومن ثم تلك الرغبة التى لاتتزحزح قيد أنملة عن قيادة الكرة الأرضية ، بعدما تشبعت بعقيدة سيادة الأيديولوجية الأمريكية النفعية ، التى تقوم فى وجه من أوجهها على أن الغاية تبرر الوسيلة ؛ لذا فإنها قد أدرجت الثقافة رسميا، ضمن تلك الترسانة الرهيبة التى تمتلكها بغية التأثير على العالم الخارجى .

إن ما أفصح عنه أزبيجنييف بجيزنسكى - وسبقت الإشارة إليه - عن الإشعاع الأمريكى، الذى يجب أن يتم «بفضل العلوم والفنون بقدر ما يتم ذلك بالسلاح والاقتصاد ، يعد بمثابة حقيقة جلية واضحة ومعاشة . لكن أى فنون هذه التى يحاولون فرضها ؟ ذلك هو السؤال الذى يكشف الدور والهدف الذى صنعته الأيادى التى لم تعد خفية ، والتى تستخدم كل الوسائل للتدمير والعبث بالقيم . وأيا كان الأمر فإن بجيزنسكى لم يقل هذه العبارة اعتباطا ، وإن كانت تمثل الغاية النهائية ، التى تسعى إليها بلده وصولا لخلق الإجماع الدولى .

أما من وجهة النظر التقنية .. فإن الزعمين الأساسيين اللذين قدمهما فنانو التجريد لتبرير سبقهم بحجة التجديد ، لا أساس لهما من الصحة . فسواء أكان ذلك بسبب آلة الفوتوغرافيا التى لابد لهم أن يتفادوا الشبه بها ، أم بسبب الطبيعة التى لابد لهم من الابتعاد عن محاكاتها ، فإن هذين العنصرين لم يكفا عن إمداد فنهم برؤى لا تحد رغم التحايل الذى يلجئون إليه .

لقد سبق أن رأينا كيف أن الفوتوغرافيا ، كفَن مستقل ، قد ساعدت الفنانين بمن فيهم مصورو الفن الحديث الذين يهربون منها شكلا ، من حيث إنهم يلجئون إلى إمكاناتها اللانهائية ، والتى يعد الكثير منها خاصة فى بعض مجالات العلوم إمكانات تجريدية بحتة .

ومن ناحية أخرى ، فإن الطبيعة التى ابتعدوا عنها بزعم تفادى التكرار لم تكف عن أن تكون نبعا متنوعا لا ينضب ، وكانت مددا دائما يلهم الفنان منذ أقدم الحضارات ، ومع ذلك فمن الصعب أن نجد تعبيراً متماثلا لفنانين مختلفين حيال المنظر نفسه أو الشىء نفسه .

أما فيما يتعلق بتلك العناصر الزخرفية ، وتلك الأعمال التقنية البحتة التى تقدم بها مصورو الفن الحديث ، فلا جديد فيها ؛ لأن القوانين التوافقية والخطوط الهندسية التى يزعمون أنها من ابتكاراتهم ويقدمونها على أنها رؤية جديدة ، إنما هى قديمة قدم ذلك الكون الذى تنبع منه .

ومن هنا نرى أن محاولة اختلاق ما ادعوا أنه أسلوب عالمى ، إنما هى محاولة تخريبية تفرغ الفن من شغفه ومن غنائه الداخلى، ولايمكن أن تتمخض- من الناحية التشكيلية أو الجمالية - إلا عن نظريات فظة وأشكال مجهضة .

ولقد كان القاسم المشترك لكل هذه المحاولات هو : الرفض الدائم والمتعمد

للأساليب والأهداف الفنية المتوارثة ، وإلغاء الحاضر أو الواقع الذى يحيط بالفنان ويعيش فيه كمحور للإلهام ، وانتزاع للأصالة القومية من الأعمال وتمويه هويتها . وكل ذلك يعنى التدمير التام لقيمة الفن الحق ، ومفهومه الذى تم تكوينه وممارسته عبر العصور .

والأدهى من ذلك كله ، أن المقصود من عملية التدمير هذه - بعد ما كشف جمهرة من شرفاء العالم تلك الأهداف الخفية وراء لعبة الفن الحديث - إنما هو اجتثاث معالم حضارة البحر الأبيض المتوسط ، ومحو جذورها ، مثلما سبق وحاولوا مع الحضارة المصرية القديمة ، التى أرادوا أن ينزعوا عنها قيمتها التاريخية والحضارية كأم ومنبع لكل الحضارات .

إن هذا التسلط العدمى ، وهذه الرغبة المسعورة المحمومة فى التدمير والتشويه ، إنما تهدم الفكر والفن والمعنويات والتراث والثقافة ؛ إذ تحولها إلى معطيات عبثية ؛ مما يؤجج فكرة التدمير التى سادت منذ مطلع القرن ، والتى اكتست بمظهرين مختلفين من ناحية الشكل والمضمون ، هما : الحرب والفن الحديث : الحرب كمجال عمل سياسى وعسكرى ، والفن الحديث كمجال عمل نفسى ومعنوى وسياسى أيضا بقدر ما هو حرب تدميرية لكل تراث إنسانى .

إن قمة التراجيديا الهزلية التى قام بها قادة هذا التدمير ، إنما هى إضافتهم لشعار «الحرية» على هذا الانحطاط الجذرى المتعمد ، بينما الحرية فى مضمونها الحق التزام واجب يخدم قيمتها معاً .

هناك كلمات وحقائق قد توغلت جذورها فى المجتمع الحضارى الراهن ، وعلى الصعيد الدولى، بحيث لم تعد تتطلب أى جهد لتفسيرها أو لتقديم الأدلة عليها ؛ فالحديث عن معسكرين أيديولوجيين (*)، أو عن السياسات المخططة سلفا ، أو التضافر السياسى الاقتصادى، والاحتكار، والمافيا والصهيونية، أو حتى الماسونية يعنى تناول كلمات أو موضوعات قائمة بالفعل ومتداخلة فى الحياة اليومية !

ومن الطبيعى أن نذكر فى هذا السياق ما يراه البعض من العلاقة الحتمية والعضوية بين الكيان الصهيونى وأمريكا . وها هو هنرى كوستون يكتب عام

(*) كتب هذا البحث عام ١٩٨٤، أي أنه لم يكن قد تم إقلاع المعسكر اليساري بعد، وهو ما قد تم سنة ١٩٩٢ .

1942 عن أمريكا باعتبارها «معقل إسرائيل» ، وهو ما ليس فى حاجة منا لتأكيد ؛ ذلك أن الأحداث المعاشة تثبت صحة هذه المقولات .

ومن هنا فإن رؤية أو إثبات أن الفن الحديث هوالتدمير المكمل للتفجرات التى قام بها العلماء فى تفجير الطاقة الذرية ، ليس ابتداعا ولا إفراطا فى استخدام الألفاظ ؛ إذ إن الوقائع تفرض نفسها ، بقدر ما تفرض تساؤلا ملحا عن ذلك التقارب الذى يتم تلقائيا بين شتى مجالات هذا التدمير الجماعى ، وهذه الإبادة الجماعية لكل الفنون ، ولكل الحضارات الإنسانية ، والذى تم بالفعل تخريب أعمق أسسها وأبعدها امتدادا .

إننا عندما نقوم بالربط بين فكرة السيادة الأمريكية وسيطرة أيديولوجياتها وأسلوب معيشتها المفروض من ناحية ، والتوسع الصهيونى وفكرة شعب الله المختار، والنواميس المبرمة التى تتجاوز بوقائعها وبشاعتها ما جاء فى «بروتوكولات حكماء صهيون» من ناحية أخرى ، والماسونية صنيعة اليهودية وفكرة إقامة ديانة دولية من ناحية ثالثة ، ومعنى «العمل الأعظم» Grand Oeurve (وهو مصطلح مستعار من الماسونية ويعنى «عملية تحويل العالم») ، الكامن فى الدادية ، وهى أكثر المذاهب فوضوية وتدميرا منذ مطلع هذا القرن. من ناحية رابعة ، فإننا نرى خطا واحدا يرتسم فى أفق هذه المعطيات مشيرا إلى إقامة مملكة دولية ، تحت زعامة الأيادى التى ظنت نفسها خفية .

أنندب الخسائر والخراب؟! ترى هل نقف مكتوفى الأيدى ونضحى بالبقية الباقية من قيم إنسانية مستقرة وفن للحياة ، ونستسلم للعبة وصناعها ، أم نواجه ونكشف تلك الأساليب التى تجاوزت فى روحها التدميرية كل الأبعاد؟!

أيا كانت نتائج هذه المسرحية الهزلية المأسوية ، وأيا كانت أبعاد ونتائج لعبة «الفن الحديث» ، فإننا نظن أن الوقت قد حان للبحث عن خلاص ، ذلك الخلاص الذى يكمن فى : العودة إلى الذات ونبذ كل دخيل يخدم أهداف صناع اللعبة ، العودة إلى التراث القومى وجذوره ، إلى الأصول المميزة للشخصية الأصيلة المتأصلة والخالدة لكل بلد ولكل فنان لتستقيم الرؤى ويستعيد الواقع وجهه الإنسانى.

1984

كشف بأهم مذاهب وجماعات الفن الحديث *

التجريد اللونى 1952 **	Abstraction chromatique 1952
التجريد الإبداعى 1931	Abstraction création 1931
التجريد الهندسى 1945	Abstraction géométrique 1945
التجريد الغنائى 1947	Abstraction lyrique 1947
فن التصوير الحركى 1945	Action painting 1945
فن التصوير الهوائى (المتطاير) 1929	Aéro-peinture 1929
فن الإعلان الممزق	Affiches déchirées
فن تغطية سطح الشىء 1947	All over art 1947
جماعة التجريد الأمريكى 1936	American abstraction group 1936
الفن المضاد للطبيعة اللونى	Antinaturalisme chromatique
الفن التجريدى 1910	Art abstrait 1910
الفن الآخر 1952	Art autre 1952
الفن الخام 1935	Art brut 1935
الفن الآلى المتحرك 1955	Art cinéique 1955
الفن التصورى 1969	Art conceptuel 1969
الفن العيانى 1930	Art concret 1930
الفن الكهربائى 1966	Art électrique 1966

(*) لانزعم أن هذا الكشف يتضمن كل المذاهب والتيارات والجماعات .

(**) تختلف المراجع في تحديد بعض التواريخ كما تغفل بعضها الآخر .

Art expérimental	الفن التجريبى
Art fantastique	الفن التخيلى (الفانتازى)
Art informel 1950	الفن اللاشكلى 1950
Art magnétique	الفن الممغنط
Art mécanique	الفن الميكانيكى
Art naif (début xx's)	الفن الفطرى (مطلع القرن العشرين)
Art non figuratif	الفن اللاتصويرى
Art non objectif 1919	الفن اللاموضوعى 1919
Art pauvre 1966	الفن الفقير 1966
Art sacré 1919	الفن المقدس 1919
Art visuel 1960	الفن البصرى 1960
Art auto destructif	الفن المتدمر ذاتيا
Ashcan School 1905	مدرسة فن القمامة 1905
Automatisme 1942	الأوتوماتيكية 1942
Avant gard groupe 1960	جماعة الطليعة 1960
Bauhaus 1919	مدرسة الباوهاوس 1919
Blaue Reiter 1911	جماعة الفارس الأزرق 1911
Body Art 1962	الفن الجسدى 1962
Brucke, die 1905	مدرسة القنطرة 1905
Brutalisme	مذهب الشراسة
Cadre supertemporel	إطار فوق زمنى
Calligraphie (école du pacifique) 1934	الخط الجمالى (مدرسة الباسفيك) 1934

Camden Town group 1911	جماعة كامدن تاون 1911
Cercle et Carré 1929	جماعة الدائرة والمربع 1929
Cinétisme 1955	فن الآلية المتحركة 1955
Cobra groupe 1948	جماعة الكوبرا 1948
Collage 1912	الكولاج (اللصق) 1912
Color field 1940	فن المساحات اللونية 1940
Combine painting 1935	فن التصوير المركب 1953
Compressionnisme	مذهب الضغط
Computer Art 1965	فن الكومبيوتر 1965
Conceptualisme	مذهب التصورية
Constructivisme 1920	المذهب البنائى 1920
Contestation 1968	مذهب الاعتراض 1968
Continuità group 1961	جماعة الاستمرارية 1961
Coulage 1939	مذهب الانسكاب 1939
Cubisme abstrait	التكعيبية التجريدية
Cubisme analytique à tendances abstractisantes 1910	التكعيبية التحليلية ذات الميول التجريدية 1910
Cubisme constructiviste	التكعيبية البنائية
Cubisme orphique 1912	التكعيبية الأورفية 1912
Cubisme physique	التكعيبية الطبيعية (الفيزيائية)
Cubisme synthétique	التكعيبية العلمية
Cubism synthétique 1907	التكعيبية التآلفية 1907
Cubi naturisme	التكعى طبيعية

التكعي مستقبلية 1913	Cubi - futurisme 1913
الدادية 1916	Dadaism 1916
مذهب النزع 1962	Décollage 1962
مذهب النقل الملون 1936	Décalcomanie 1936
الانشقاقية	Divisionisme
جماعة ذيل الحمار 1919	Donkey's tail group 1911
التقطيرية 1947	Dripping 1947
جماعة العمل الأرضى 1967	Earth work 1967
الفن الطعامى	Eat Art
مدرسة باريس 1905	Ecole de Paris 1905
مدرسة أو لم	Ecole Ulm
العناصرية 1924	Elémentarisme 1924
جماعة الفضاء 1953	Space groupe 1935
التعبيرية 1911 - 1918	Expressionnisme 1911 - 1918
التعبيرية التجريدية 1954	Expressionnisme abstrait 1945
الحوشية 1905	Fauvisme 1905
التصويرية	Figuration
التصويرية القصصية 1960	Figuration narrative 1960
التدفقية 1960	Fluxus 1960
الوظيفية	Fonctionnalisme
الشكلية 1917	Formisme 1917
الدعك 1925	Frottage 1925

الدخن 1937	Fumage 1937
المستقبلية 1909/2/20	Futurisme 20.2.1998
الهندسية	Géométrisme
الهندسية التجريدية	Géométrisme abstrait
الخطية	Graphisme
الكحتية 1938	Grattage 1938
جماعة جوتاى 1951	Gutai group 1951
الحدث 1952	Happening 1952
فن الحافة الحادة 1958	Hard edge 1958
المتعية	Hédonisme
فوق الخطية	Hypergraphisme
فن التصوير الفنى 1945	Jeune peinture 1945
فن الخردة 1950	Junk Art 1950
الحَرْفية 1945	Lettrisme 1945
الخط الضوئى	Luminographie
الفن البريدى	Mail Art 1960
التكامل الجمالى الميكانيكى	Méca esthétisme intégral
الفن الميكانيكى 1962	Mec'art 1962
الفن الأدنى 1966	Minimal Art 1966
الأسلوب الحديث 1900	Moderne style 1900
الحركة الذرية	Mouvement nucléaire
الفن الحائطى 1920	Muralisme 1920

Musicalisme	الموسيقية
Naturalisme abstrait	الطبيعية التجريدية
Néo Constructivisme	البنائية الجديدة
Néo dada 1960	الدادية الجديدة 1960
Néo figuration	التشكيلية الجديدة
Néo géométrisme	الهندسية الجديدة
Néo gestualisme	الحركية الجديدة
Néo impressionnisme	التأثيرية الجديدة
Néo plasticisme 1912	التشكيلية الجديدة
Néo réalisme 1960	الواقعية الجديدة 1960
Non art ou anti forme 1969	اللافن أو ضد الشكل 1969
Non figuration impressionniste	اللاشكل التأثيرى
Nouveau réalisme 26.10.1960	الواقعية الجديدة 1960/10/26
Nuagistes groupe 1954	السحابيون 1954
Nouvelle abstraction	التجريدية الجديدة
November gruppe 1918	جماعة نوفمبر 1918
Objecteurs groupe 1965	المعارضون 1965
Op'art 1965	الأوب آرت أو الفن البصرى 1965
Orphisme jan . 1913	الأورفية يناير 1913
Panique 1962	الفزعية 1962
Peinture acrylique lyrique 1968	فن التصوير الأكريليكى الغنائى 1968
Peinture post moderne	فن التصوير بعد الحديث

فن المنظور الميتافيزيقى	Perspectives métaphisiques
فن تشكيل مصور (فوتومونتاج) 1918	Photomontage 1918
التصويرية الواقعية	Photoréalisme
البوب آرت أو الفن الشعبى 1950	Pop'art 1950
البوب آرت التجميعى 1950	Pop'art assemblagiste 1950
البوب آرت التصويرى	Pop'art pictural
ما بعد التأثيرية	Post impressionnisme
ما بعد التصوير التجريدى 1964	Post painterly abstraction 1964
جماعة التدقيقيين 1930	Précisionnistes groupe 1930
المذهب النقائى 1918	Purisme 1918
العقلانية	Rationalisme
الإشعاعية 1911	Rayonnisme 1911
الفن السابق التجهيز 1913	Ready made art 1913
الواقعية البنائية	Réalisme constructiviste
الواقعية السحرية 1930	Réalisme magique 1930
الواقعية الجذرية	Réalisme radical
الواقعية الاشتراكية 1935	Réalisme socialiste 1935
العين المستجيبة	Responsive eye
جماعة القطاع الذهبى	Section d'or groupe 1912
فن المعنى (السيمانطيقى) 1950	Semantic painting 1950
السلسلية	Sérialisme
الواقعية الشديدة الحدة	Sharp focus realism

Simultanéisme	التتابعية
Spatialisme 1946	الفضائية
Spatio dynamisme	الفضائية الديناميكية
Stripes painting	التصوير التخطيطى
Structure spacial	البنية الفضائية
Stjil, de 1917	دى ستيل 1917
Superréalisme	ما فوق الواقعية
Support surface 1968	السطح المساند
Suprématisme 1918	فن التصوير الهندسى 1918
Surréalisme 1919	السريالية 1919
Symbolisme non figuratif	الرمزية اللاشكلية
Synchronisme 1912	التزامنية 1912
Tachisme 1954	البقعية 1954
Tamponnage 1925	التصادمية
Unisme 1923	الوحدوية 1923
Unit one group 1933	جماعة الوحدة رقم واحد 1933
Valet de Carreau groupe 1910	جماعة الولد الديناري 1910
Vérisme	الحقيقية
Visualisme	البصرية
Vorticisme 1912	الدوامية 1912
Zebra groupe 1962	جماعة الحمار الوحشى 1965
Zero groupe 1958	جماعة الصفر 1958

كشف المراجع

(1) AGEE, Philippe: **Inside the compagny** Penguin Book, London, 1975 .

(2) ANKER, Valentina: **La recherche d'un art logique** L' âge de I'Homme, Lauzanne, 1979.

(3) APOLLINAIRE, Guillaume: **Les peintres cubistes** Hermann, Paris, 1965.

(4) ARANYOSSUY, G.: **La presse antisémite en URSS** Albatros, Paris, 1978.

(5) AYCOBERRY, Pierre: **La question nazie** Seuil, Paris, 1979.

(6) BAUDIN, Louis: **La monnaie et la formation des prix** Sirey, Paris, 1947.

(7) BEHRMAN, N.-S.: **Duveen, la chasse aux chef–d'oeuvres** Hachette, Paris, 1935.

(8) BENDA, Julien: **La trahison des clercs** Paris, 1937, 1977.

(9) BERGER, René: **Art et communication** Casterman, Tournai, 1972.

(10) BERNIER, Georges: **L'art et I'argent. Le marché de I'art au XXe. S.** Laffont, Paris, 1977 .

(11) BRENNER, Hildegard: **La politique artistique du National Socialisme** (tr. de l'Allemand) Maspero, Paris, 1980 .

(12) BRETON, André: **Le Surréalisme et la peinture** Gallimard, Paris, 1928.

(13) BRIMO, René: **L'évolution du goût aux Etats-Unis d'aprés les collections** James Fortune, 1938.

(14) BRION, Marcel: **L'Art Abstrait** Albin Michel, Paris, 1956.

(15) BRU, C. B. : **Esthétique de l'abstraction. Essai sur le Probléme actuel de la peinture,** P. U. F. Paris, 1955.

(16) BRZEZINSKI, Zbignev: **La Révolution Technétronique** Calman Lévi, Paris, 1971 .

(17) CALMETTE, Joseph: **Saint Bernard:** Fayard, Paris, 1953.

(18) CABANNE, Pierre: **Le roman des grands collectionneurs** Plon, Paris, 1961.

(19) CAILLOIS, Roger. **Méduse et Cie.** Gallimard, Paris, 1960.

(20) CASSOU, Jean: **Panorama de l'art contemporain** Gallimard, Paris, 1960 .

(21) CASSOU, Jean. **Situation de l'art moderne** Minuit, Paris, 1960 .

(22) CELINE: **Bagatelles pour un massacre** Denoël, Paris, 1938.

(23) CHAMBERLIN, E. H. : **La théorie de la concurrence monopolistique** P. U. F., Paris, 1953 .

(24) CHARMET, G. : **Dictionnaire de la peinture moderne** Larousse, Paris, 1978.

(25) C.I.E.R.C.E. : **L'art face à la crise** Colloque de l'art contemporain, Université Ste. Etienne, 1980.

(26) CLAIR, Jean. **Considérations sur L'état des beaux arts** Gallimard, Paris, 1938 .

(27) COHN, : **Histoire d'un mythe, La conspiration juive et les protocoles des Sages de Sion.** Gallimard, Paris, 1967.

(28) COMAY, Joan. **Every one's guide to Israel** double day, 1964.

(29) COMBET G.: **Calléope et minos. Essai d'une physique de l'art** de Clérmont, Paris, 1972.

(30) COOPER, Douglas: **Les grands collectionneurs privés.** Plon, Paris 1963 .

(31) COSTON, Henry: **L'Amérique bastion d'Israel** C. A. D., Paris, 1942 .

(32) COSTON, Henry. **La Finance juive et les Trusts** J. Renard, Paris, 1942.

(33) COSTON, Henry.: **Quand la Franc Maçonnerie gouvernait la France** C. A. D., Paris, 1942.

(34) COURTHION, Pierre: **De la critique d'art** Rome, 1956.

(35) COUTURIER, M. A.: **Art et liberté spirituelle** Cerf, Paris, 1958.

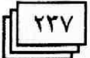
(36) DAIX, Pierre. **Nouvelle critique et art moderne** Seuil, Paris, 1968.

(37) DENIS, H.: **Le Monopole bilatéral** P.U.F. Paris, 1943.

(38) DENIS,H.: **Valeur et capitalisme** Sociales, Paris, 1957.

(39) DEROGY, J. & CARMEL, H.: **Histoire secréte d'Israel** Olivier Orban, Paris, 1978.

(40) DORIVAL. Bernard: **Les peintres du XXe. siécle** 2vol., Tisné, Paris, 1952.



(41) DURET ROBERT, François: **Les 400 coups de marteau d'ivoire** Laffont, Paris, 1964.

(42) DUTHUIT, Georges: **L'Image en souffrance** 2vol,. Paris, 1961.

(43) DUTHUIT, Georges: **Le Musée inimaginable** José Corti, Paris, 1956.

(44) DUTHUIT, Georges: **Le feu des signes** Skira, Genéve, 1962.

(45) EBERLE, M.: **la presse grande puissance.**

(46) ELLUL, Jacques: **L'empire du non sens** P.U.F., Paris, 1980.

(47) ELLUL, Jacques: **L'illusion politique** Laffont, Paris, 1965.

(48) ELLUL, Jacques: **La trahison de l'occident** Calman lévi, Paris, 1975.

(49) ELME, Patrick d': **Peinture et poltique** Marne, France, 1947.

(50) ESTIENNE, Charles: **Pour et contre l'art abstrait** Beaune, Paris, 1947.

(51) ESTIENNE, Charles. **L'art abstrait est-il un académisme,** Beaune, Paris, 1950.

(52) EUDES, Yves: **La conquête de l'esprit. L'appareil d'exportation culturelle américaine vers le tiers monde** Maspero, Paris, 1982.

(53) FAIN, Gael: **Placements et spéculation en bourse** Payot, Paris, 1962.

(54) FELS, Florent: **L'art vivant de 1900 à nos jours** 2vol., Cailler, Genéve, 1956.

(55) POSCA, François: **De Diderot à Valéry, les écrivains et les arts visuels** Albin Michel, Paris, 1960.

(56) FRANCASTEL, Pierre: **Peinture et société** Audin, Lyon, 1951.

(57) FRANCASTEL, Pierre: **Art et technique** Minuit, Paris, 1956.

(58) FRANCASTEL, Pierre: **Etude de sociologie de l'art** Paris, 1970.

(59) FRANCELIN, Catherine: **Peinture américaine** Galilée, Paris, 1980.

(60) FRANCK, C. & HERSZLIKOWICZ, M.: **Le sionnisme** P. U. F., Paris, 1980.

(61) GARAUDY, Roger: **60 Oeuvres qui annoncent le future** Skira, Genéve, 1974.

(62) GIMPEL, Jean: **Les batisseurs de cathédrales** Seuil, Paris, 1958.

(63) GIMPEL, Jean: **Journal d'un collectionneur de tableaux** Calman Lévi, Paris, 1963.

(64) GIMPEL, Jean: **Contre l'art et les artistes** Seuil, Paris, 1968.

(65) GUAZAVA, Georges: **Art et Crime** N. E. L., Paris, 1961.

(66) GUAZAVA, Georges : **L'Imposture de l'art moderne industrialisé** N. E. L., Paris 1976.

(67) HADJINICOLAOU, Nicos: **Histoire de l'art et lutte des classes** Maspero, Paris, 1978 .



(68) HITLER, Adolf: **Mein Kampf** N. E. L. Paris, 1934.

(69) HUYGHE, René: **Sens et destin de l'art** Flammarion, Paris, 1967.

(70) JAFFE, Hans Ludwig: **La peinture du XXe. Siècle** Pont - Royal, Paris , 1963 .

(71) JAKOVSKY Anatole: **Les Peintres naifs** Bibliotheque des Arts, Paris, 1956.

(72) JANOVER, Louis: **Surréalisme, art et politique** Galilée, Paris, 1980.

(73) JOLIVET, René Louis: **Responsabilité de la guerre 1939 - 1940** Paris, 1943.

(74) KAHNWEILLER, D. - H.:**Mes Galeries et mes peintres, entretiens avec f: Crémieux** Gallimard, Paris, 1961.

(75) LACOSTE, Jean: **La philosophie de l'art** Paris, 1981.

(76) LAUDE, Jean: **L'art face à la crise** Paris, 1980.

(77) LAURENT, Jeanne: **Arts et pouvoir** CIERCE, Univ. Ste. Etienne, 1982.

(87) LEBEL, Robert: **Premier bilan de l'art actuel** Soleil Noir, Paris, 1955.

(79) LEBEL, Robert: **L'envers de la peinture** du Rocher. Monaco, 1964.

(80) LEBON, Gustave: **La Psychologie des foules** P.U.F, Paris, 1963.

(81) LENINE, V. I. :**Sur la litterature et l'art** Sociales, Paris, 1957.

(82) LEON-MARTIN, Louis: **Les coulisses de l'Hôtel Drouot** Livre Moderne, Paris, 1943.

(83) LEVEL, André: **Souvenirs d'un collectionneur** Alain Mazo, Paris, 1959.

(84) LIGNON, Daniel: **Dictionnaire Universel de la Franc - Maçonnerie** 2vol., Navarre., Paris, 1974.

(85) MAILLAIRD,Robert: **La peinture abstraite** Paris, 1980.

(86) MARIEL, Pierre: **Les Franc-Maçons en France** Marabout, Paris, 1969.

(87) MARX, KARL & ENGELS, Friedrich: **Sur la litterature et l'art** Social Paris, 1954.

(88) MAUCLAIR, Camille: **La farce de l'art vivant** N.E.L., Paris, 1930.

(89) MAUCLAIR, Camille: **La crise de l'art moderne** C.E.A., Paris, 1941.

(90) MOLES, Abraham: **Le Kitsch** Marne, Paris, 1971.

(91) MOULIN, Raymonde: **Le marché de la peinture en France** Minuit, Paris, 1967.

(92) MULLER, J. & ELGAR, F.: **Cent ans de peinture moderne** F. Hazan, Paris, 1979.

(93) MULLER, J.: **La fin de la peinture** Idées, Gallimard, Paris, 1982.

(94) NAUDON, Paul: **L'Humanisme maçonnique** Dervy Livres, Paris, 1962.

(95) NAUDON, Paul: **La Fran Maçonnerie** P.U.F., Paris, 1965.

(96) PACKARD, Vance: **La persuasion clandestine** Calman - Lévi, Paris, 1958.

(97) PACKARD, Vance:**Les obsédés du standing** Calman - Lévi, Paris, 1958.

(98) PACKARD, Vance: **L'art du gaspillage** Calman - Lévi, Paris, 1958.

(99) PARETO, Wilfredo: **Manuel d'économie politique** Giard, 1963.

(100) PARIAT, Maurice: **Le tableau contemporain comme valeur de placement** R. Richon & D. Augias, Paris, 1961.

(101) PARMELIN, Héléne: **l'art et les anartistes** Bourgeois, Paris, 1969.

(102) PAROISSIN, R. P.: **Mystères de l'art sacré, des origines à nos jours** N.E., Debresse, 1957.

(103) PARS, H. H.: **La vie dangereuse des oeuvres d'art** Hachette, Paris, 1958.

(104) PEMJEAN, Lucien: **La Maffia Judéo-Maçonnique** Baudiniére, Paris, 1934.

(105) PEMJEAN, Lucien: **La presse et les Juifs** N.E.F., Paris, 1941.

(106) PHAIDON: **Dictionary of twentieth century Art** Phaidon Press, Oxford, 1973, 1975, 1977.

(107) PICARD, Raymond: **Nouvelle critique ou nouvelle imposture,** Paris, 1965.

(108) PICHARD, Joseph: **Les Eglises nouvelles à travers le monde** Deux- mondes, Paris, 1960.

(109) PLEKHANOV, Georges: **L'art et la vie sociale** éd. Sociales, Paris, 1953.

(110) PRONCARD, Jacques: **La Franc-Maçonneris ennemie de l'Europe** B. I. A., Paris, 1934.

(111) RABBIN, René: **Pour comprendre facilement les formes les plus avancées de l'art moderne** La Guilde, Paris, 1976.

(112) RAGON, Michel: **L'aventure de l'art abstrait** Laffont, Paris, 1956.

(113) RAGON, Michel: **La peinture actuelle** Fayard, Paris, 1959.

(114) RAGON, Michel: **Naissance d'un art nouveau A .** Michel, Parise, 1963.

(115) RAGON, Michel: **1934/1939 l'avant guerre** Planète. Paris, 1968.

(116) REGAMEY, R. P.: **Reconstruire les Eglises** Cerf. Paris, 1946.

(117) REGAMEY, R. P.: **L'art sacré au XXe .** Siécle Cerf, Paris, 1952.

(118) REY, Robert: **L' Homme, la technique et la nature** Rieder, Paris, 1938.

(119) REY, Robert: **Contre l'art abstrait,** Flammarion, Paris, 1957.

(120) RHEIMS, Maurice: **La vie étrange des objets** Plon, Paris, 1959.

(121) RHEIMS, Maurice: **Collectionneurs** Ramsay, Paris, 1981.

(122) RIBEMONT DESSAIGNES, Georges: **Déjà jadis** ou **du mouvement Dada à l'espace abstrait** Julliard, Paris, 1958.

(123) RICARDO, David: **Principe de l'économie politique et de l'impot** Alfredcostes, Paris, 1933.

(124) ROBERT: **Dictionnaire Universel de la peinture** VI vol., Bruxelles 1975.

(125) ROOKEMAKER, H.,-R: **l'art moderne et la mort d'une culture** Guebwiller, France, 1974.

(126) RUDEL, Jean: **Les grandes dates de l'histoire de l'art** P.U.F. Paris, 1980.

(127) RUSH, Richard: **Art as an investment** Prentice Hall, N., J., 1961.

(128) SALMON, Pierre. **De la collection au Musée** La Baconnière, Neuchatel, 1958.

(129) SEUPHOR, Michel: **La Peinture moderne, sa genèse, son expansion** Paris, 1962.

(130) SHERIDAN: **Les scandales de l'hotel des ventes** Montaigne, Paris, 1926.

(131) TROTSKY, Léon: **Litterature et Révolution** Julliard, Paris, 1964.

(132) VALLAND, Rose: **Le front de l'art. Défense des collections françaises** Plon, Paris, 1961.

(133) VALERY, Paul: **Piéces sur l'art** Gallimard, Paris, 1935.

(134) VALLIER, Dora: **L'art abstrait** Livre de poche, Paris, 1980.

(135) VENTURI. Lionello: **Histoire de la critique d'art** Bruxelles, 1938.

(136) VERGNADS: Philippe: **Contrats conclus entre peintres et marchands** Rousseau frères, Bordeaux, 1958.

(137) VIGNEAU, André: **Brève histoire de l' art de Niépce à nos jours** Laffont, Paris, 1963.

(138) VEBER, J. P.: **La psychologie de l'art** P.U.F., Paris, 1958.

(139) VOLLARD Ambroise, **Souvenirs d'un marchand de tableaux** Club des Libraires de France, Paris, 1957.

(140) WEIDLE, Vladimir: **Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts** Gallimard, Paris, 1954.

(141) WERTH, Léon: **La peinture et la mode** Grasset, Paris, 1945.

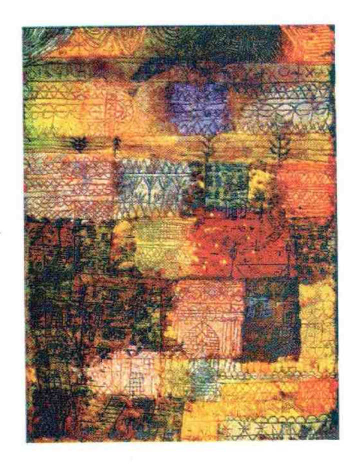
(142) ZAHAR, Marcel: **L'art de notre temps, bilan** Emile Paul, Paris, 1969.

(143) ZANDER Rudenstein, A.: **L'institutionalisation du moderne, quelques observations historiques** Paris, 1981.

الفهـــــرس

نماذج من الفن الحديث





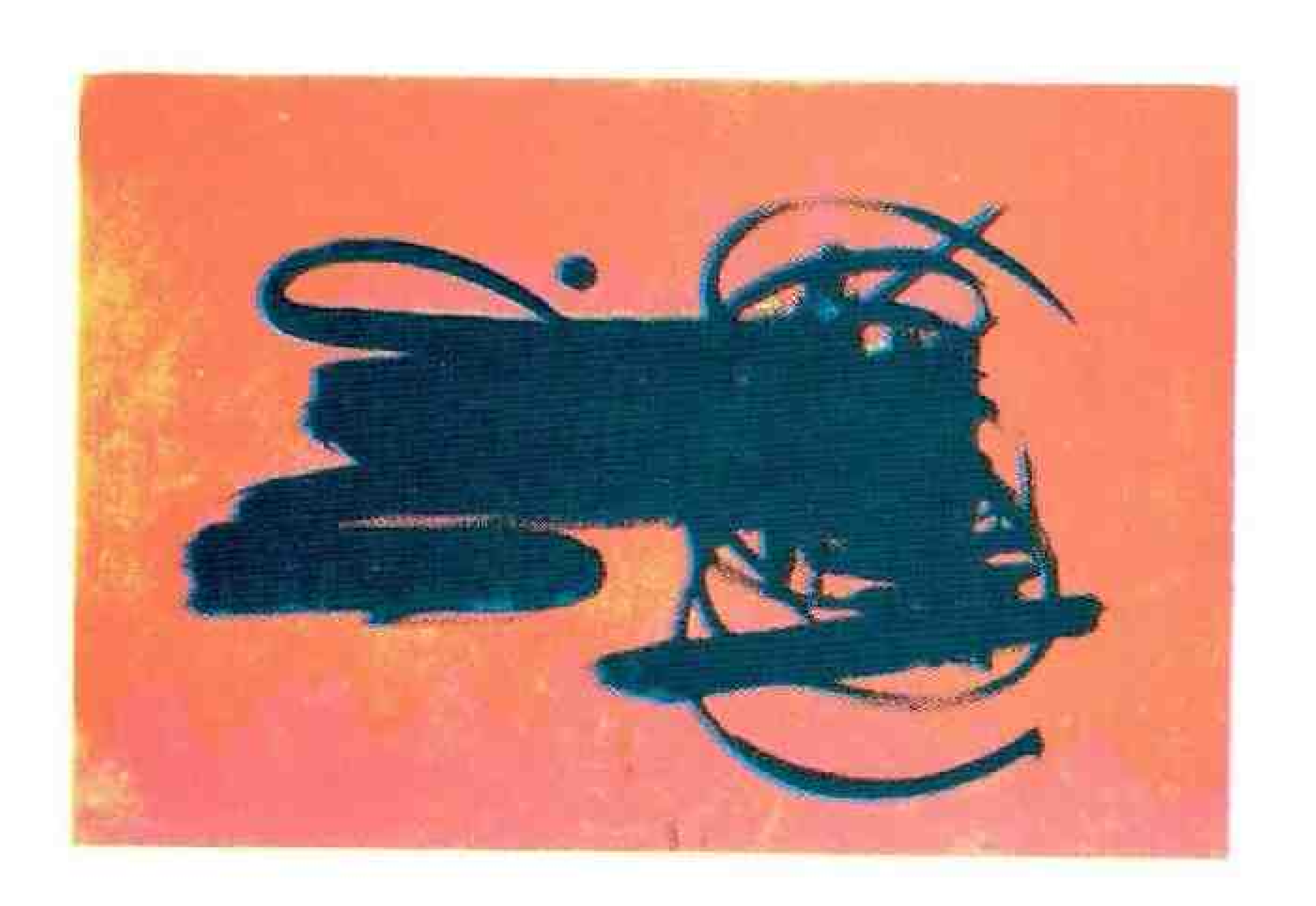
پول كلى : فيلات فلورنسية ١٩٢٦



چان دوبوفيه :
طريق وأشخاص - ١٩٤٤



هانز هارتونج : تصوير ١٩٥٧



چورج ماثيو : ماري دي برابان - ١٩٥٣



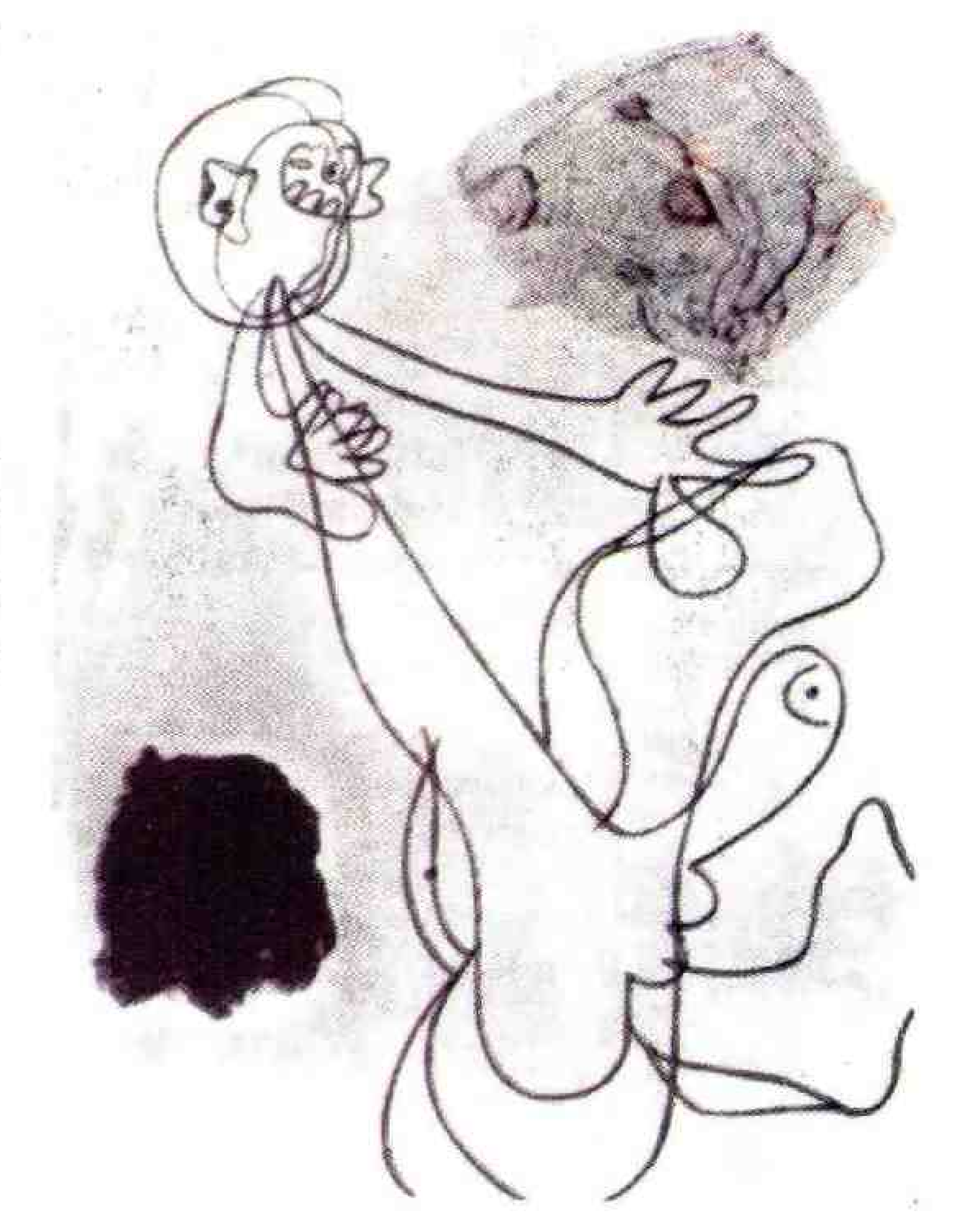
إيف كلاين : يلطخ الموديل العارية باللون الأزرق قبل أن يخلع ثيابه هو أيضاً ليلطخه بنفس اللون الأزرق



إيف كلاين : إحدى لوحات مجموعة "القياس الإنساني" من المرحلة الزرقاء ١٩٦٠ (ولا نهاية للإسفاف والتدمير المتعمد للقيم الجمالية والإنسانية .. ترى هل صدق من وصف هذا الفن بأنه "فن داعر" ؟!)



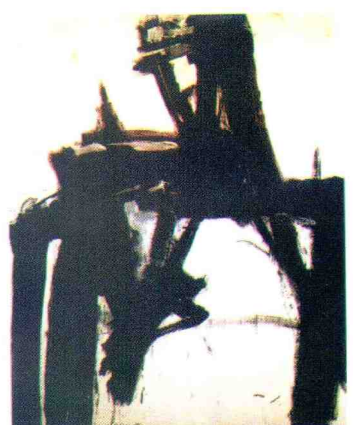
اللوحة الجدارية التي تمثل واجهة مبنى اليونسكو بباريس وتبلغ مساحتها مائة متر مربع . والتى قال عنها جازافا : " أنها عبارة عن عملية نصب عن طريق الاستسهال " !



خوان ميرو :
"الرجل ذو الورقة الحريرية"
(وهى ورقة تواليت فعلية تم استخدامها وبروزتها ملوثة !!)



بيير سولاج : تصوير - ١٩٥٦



فرانزكلين : من غير عنوان - ١٩٥٧



چون فرانكلين كوخ :
ياخ ياخ ١٩٧٠



ويلم دي كونبخ :
من غير عنوان -١٩٦٧



فرانك كوبكا : تتابع بلونين ١٩١٢



أوتو فروندليخ : من غير عنوان ١٩٣٨





ستانتون ماكدونلد-رايت :
تجريد ابتداء من الطيف ١٩١٤

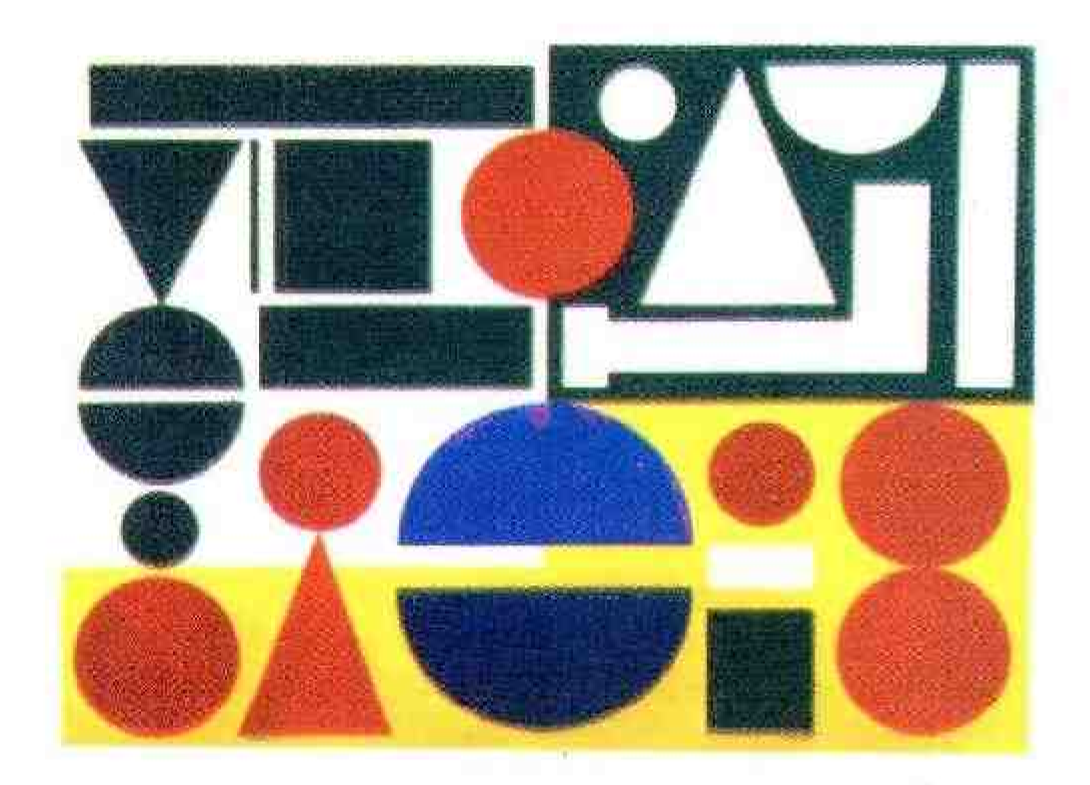
جان بازين : تكوين - ١٩٥٦



خوان ميرو : مهرجان المهرج ١٩٢٥



ڤاسيلى كاندينسكى :
أزرق سماوى ١٩٤٠



أوجست هربين : يوم الجمعة ١٩٥١
٩٦ × ١٢٩ سم
(أشكال هندسية أشبه ماتكون باشارات المرور
ولا علاقة لها بالعنوان الذي تحمله..)



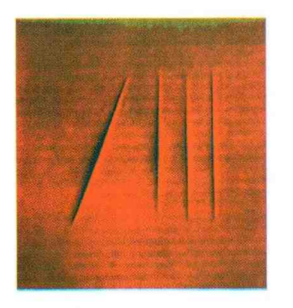
ڤاسيلى كاندينسكى : توتر مقاوم ١٩٣١



ألبرتو بورّى : احتراق وبلاستك (نموذج من استخدام مواد وتقنيات لا علاقة لها بفن التصوير)



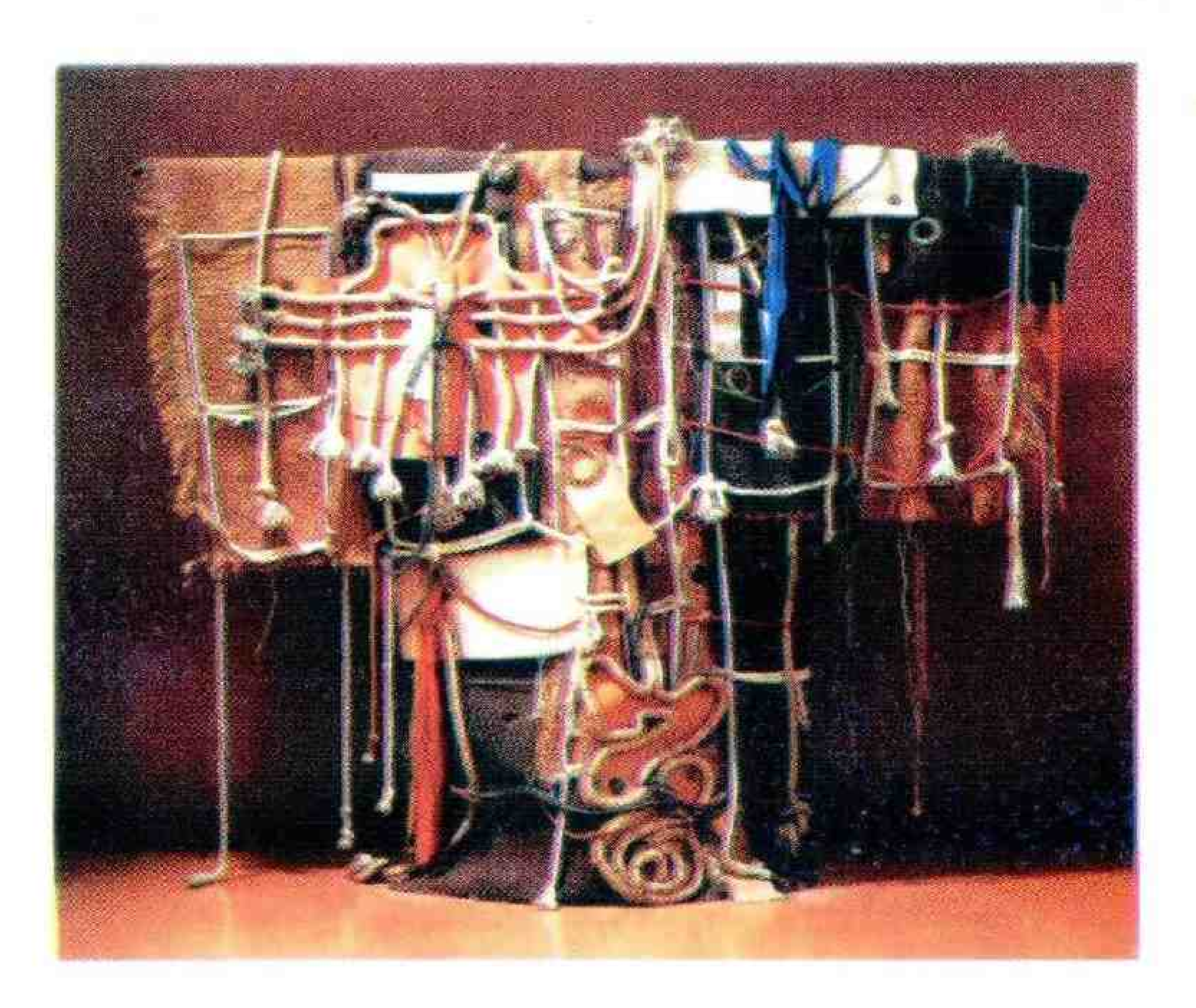
سيزار : تريسيكل مضغوط-١٩٧٠ (ضغط مُوجّه لتريسيكل . ونترك للقارئ مهمة البحث عما به من جمال وابداع . أو عما في تمزيق اللوحة من عبقرية . أو عما في حرق اللوحة أو خرقها؟!)



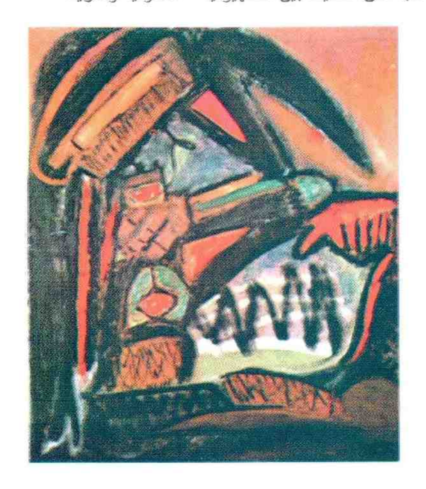
لوتشيو فونتانا : مفهوم فضائى - ١٩٦٤



دانييل سبويرى : إستيقاظ الأسد - ١٩٦١
(ولا ندرى أيهما الأسد الحذاء أم "القصرية" ؟!!)



إيتيين مارتان : الرداء - ١٩٦٢
١٦٠ x ٢٠٠ سم
(نماذج من استخدام مادة الخيش والحبال ، ولانملك إلا أن نتساءل عن صلتها بفن التصوير؟!)



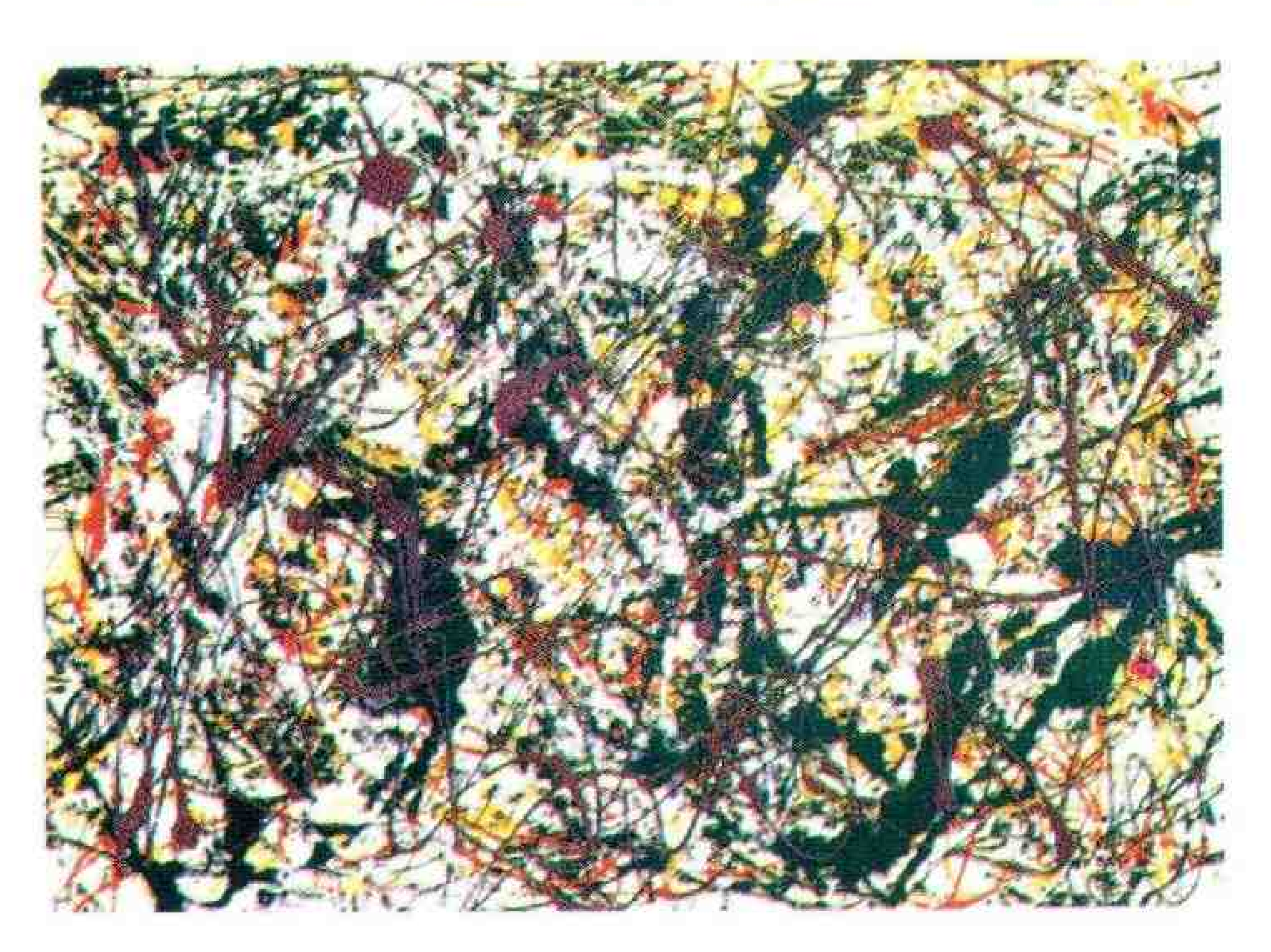
چان -ميشيل أطلان :
الحدأة - ١٩٤٥



كاريل آبل :
طائر - ١٩٥١



إيف كلاين : "مقياس انسانى
رقم ١٣ - ١٩٦٠



جاكسون پولوك : فضى على أسود وأبيض وأصفر وأحمر ١٩٤٨



مانولو ميللارس : برواز ٦٦ - ١٩٦٦

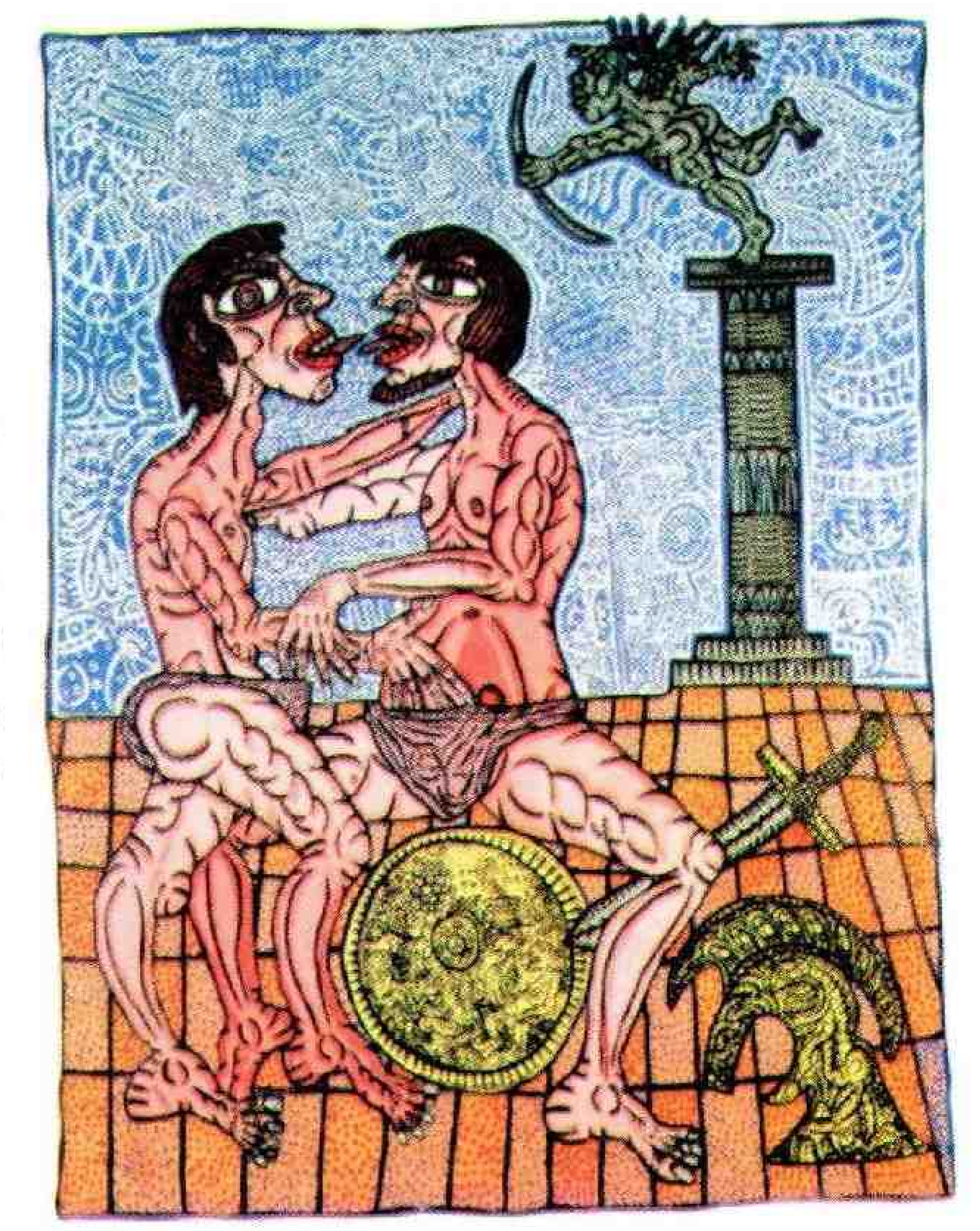




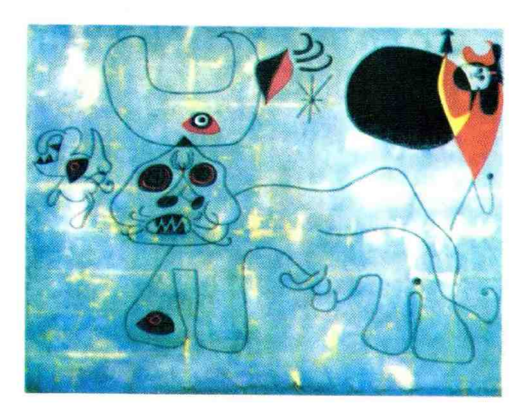
سام فرنسيس : بريق إلي الخلف ١٩٥٨
٢٠١ × ١٣٤ سم



فرانسيس بيكون : الرجل والمرحاض - ١٩٧٣
(ترى ماهي القيمة "الجمالية" في مثل هذا الموضوع الذى استوحى منه الفنان معرضا بأسره والمضحك /المؤسف أن تكون اللوحة الواحدة مقاس ١٩٨ × ١٥٧,٥سم ؟!)



روبير كومبا :
آشيل وباتروكل - ١٩٨٨
(ترى ماوجه الجمال فى هذا الشذوذ الجنسى، إن لم تكن الرغبة في فرضه قهرا حتى يألفه الناس ؟ وياله من انحطاط ..)



خوان ميرو : صراع ثيران - ١٩٤٥



بيكاسو : المتبولة - ١٩٦٥

١٩٥ × ٩٧ سم

(أمن ضرورة للتعليق على مثل هذا الاسفاف؟ وبالعظمة ماكتبه بعض المادحين الأجَراء



ويلم دي كوننج : امرأة ١٩٥٢
١٩٣ × ١٤٧,٣ سم



بيكاسو : رجل جالس.
٩٩,٥ × ٨٠,٥ سم

لعبة الفن الحديث

فى بادرة هى الأولى من نوعها آنذاك ، قامت الدكتورة زينب عبد العزيز ، عام ١٩٨٤ ، بعمل دراسة تحليلية لظاهرة الفن الحديث وخلفياتها التى تم التعتيم عليها وفرضها بدأب غريب ..

وتوالت الأحداث السياسية والاقتصادية والعسكرية والفنية الفكرية الانحلالية بما يؤكد كل ما ورد من حقائق وقضايا مطروحة فى هذا البحث ، وأهمها أن الفن الحديث ، بكل عبثياته المعاشة ، يمثل أداة تدمير متعمدة لاقتلاع الحضارة والتراث والثقافة الخاصة بكل بلد ، كجزء لا يتجزأ من مخطط العولمة وعملية فرض النمط الواحد والتبعية الإجبارية وكل ما تحركه المصالح الصهيونية ـ الماسونية والدور الغاشم الذى تقوم به السياسة الأمريكية ومؤسساتها فى محاولتها المستميتة لا لتتجير الفن فحسب ، وإنما لتتجير العالم برمته ولإخضاعه لسيطرتها العمياء الأنانية ولأنماطها الممسوخة الماجنة ..